# De ware dichter. De vaderlandse poëticale discussie in de periode 1775-1825

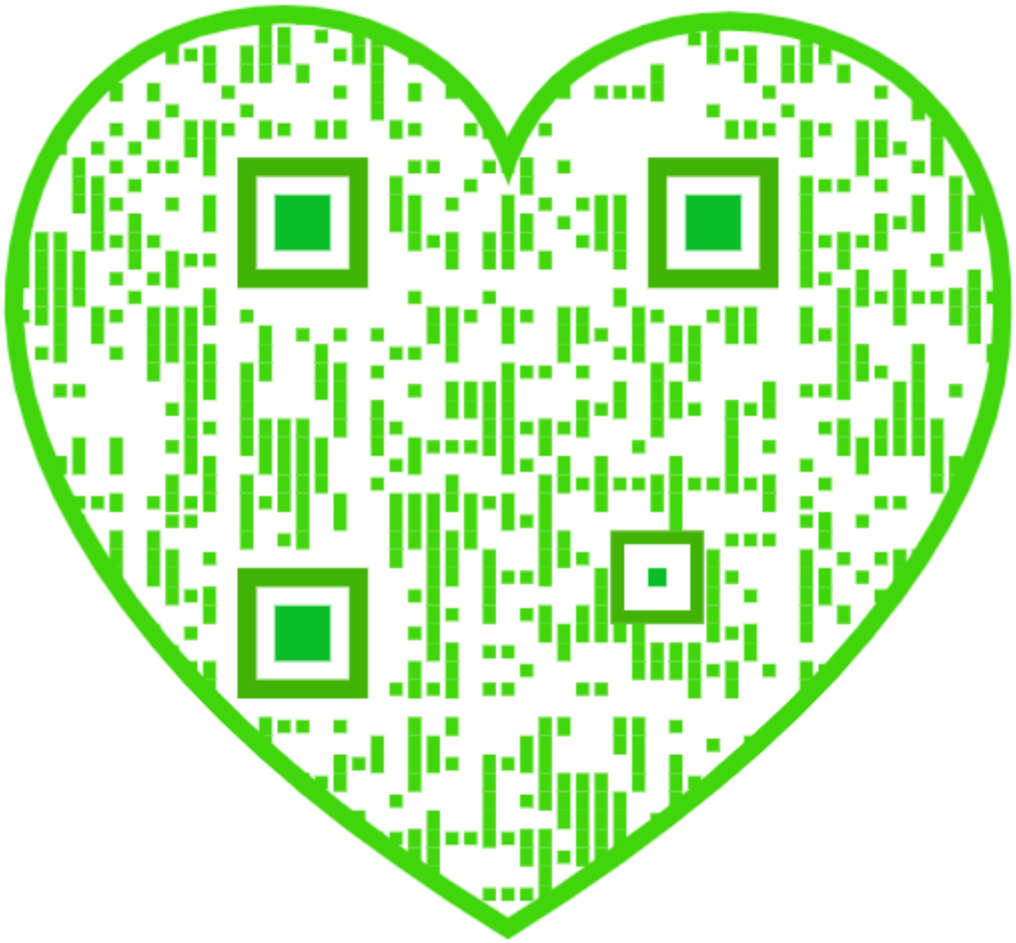
**Jan Oosterholt**

**bron**
Jan Oosterholt, *De ware dichter. De vaderlandse poëticale discussie in de periode 1775-1825*. Van Gorcum, Assen 1998

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/oost051ware01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



## Woord vooraf

> Op het aanraden van enige mijne vrienden, waag ik een boek in het licht, en ter beoordeeling mijner landgenoten over te geven, zo het zelve enigszins genoegen vindt, zal ik niet nalaten, het spoedig door een tweede te doen volgen.[1]

Zo zou een 'woord vooraf' omstreeks 1800 er uit hebben kunnen zien: ook toen al was het moeilijk om het 'drempelwerk' aan het louter clichématige te laten ontstijgen. Maar toch: een voorwoord stelt een auteur ook in staat om een aantal mensen oprecht te bedanken voor de ondersteuning die zij hem bij de voorbereiding en het schrijven van een studie als de onderhavige hebben gegeven.

In de eerste plaats ben ik deze dank verschuldigd aan mijn promotor prof. dr. W. van den Berg. Niet alleen omdat hij mij met raad en daad heeft bijgestaan bij mijn onderzoek, maar vooral ook omdat hij het is geweest die tijdens de studie Nederlandse taal- en letterkunde mijn interesse voor de vaderlandse negentien-de-eeuwse letteren heeft gewekt. Zijn colleges over Jacob Geels *Onderzoek en phantasie* hebben een sleutelrol gespeeld in mijn studieperiode: sindsdien lijd ik aan een lichte vorm van 'Geelzucht'. Ook dit boek is er enigszins door geïnfecteerd geraakt. Geels ironische commentaar op de vaderlandse poëticale discussie maakte mij nieuwsgierig naar wie nu eigenlijk het mikpunt van zijn spot waren. Het onderzoek naar het beeld van 'de ware dichter' heeft die nieuwsgierigheid voor een belangrijk deel bevredigd.

In de loop van mijn queeste bleken dr. G.J. Vis en prof. dr. J.J. Kloek bereid om hun deskundig licht te laten schijnen op mijn schrijfsels: hun commentaar heeft mij geholpen bij het ordenen van mijn gedachten. Vooral morele steun ondervond ik tijdens de twee-maandelijkse bijeenkomsten van de groep promovendi die allen bij Wim van den Berg hun proefschrift voorbereiden. Ook met de reeds gepromoveerde leden van deze 'club' heb ik van gedachten kunnen wisselen over allerlei kwesties die een promovendus bezighouden. Speciale vermelding verdient Toos Streng met wie ik vele gesprekken over de negentiende-eeuwse kunsttheorie heb gevoerd en die bovendien bereid was dit boek in de laatste fase aan een kritisch onderzoek te onderwerpen. Anna de Haas was zo aardig om te helpen bij het vertalen van de samenvatting van dit proefschrift.

Het belangrijkste was voor mij echter de 'support' van Frits Hassoldt: met engelengeduld heeft hij geluisterd naar alle ideetjes en kleine ingevingen waardoor een promovendus op de onmogelijkste momenten wordt overvallen. Dat hij als niet-neerlandicus alle 'metafysische haarkloverij' in dit boek met veel ongeveinsde

1 Vrij naar de voorrede in: Boddaert 1788.

belangstelling tot zich heeft genomen, is op zichzelf al reden genoeg om het aan hem op te dragen.

## Inleiding

> De ware dichter nu is een abstractie, en daarom een fictie. Hij bestaat niet werkelijk en bij de bestudering der literatuur is nog nooit iemand met deze grootste gemene deler in aanraking gekomen. In de literatuur ontmoeten wij slechts - wanneer en voor zover hij zich in zijn werk openbaart - bij tijd en wijle *een* waren dichter. Telkenmale weer opnieuw *een* waren dichter, maar nooit tweemaal denzelfden (Smit 1946, 8).

In het in 1838 in de bundel *Onderzoek en phantasie* gepubliceerde *Gesprek op een Leidschen buitensingel*, een klassieke dialoog in travestie, neemt Jacob Geel (1789-1862) de lezer mee op een wandeling met de jonge dichter Melissus. De twee discussiëren over het dichterschap. Als Geels alter ego in de loop van het gesprek een aha-erlebnis van een wetenschappelijk onderzoeker vergelijkt met de inspiratie van een dichter, is Melissus verbijsterd. Het op één lijn stellen van het proza van de wetenschapper met de verheven zangkunst van de dichter, meent hij, was nu juist het grote misverstand van de vermaledijde achttiende-eeuwse rijmelaars die niet in staat waren de ware dichters van ‘verzenlijmers’ (Geel 1838, 171) te onderscheiden en die in de veronderstelling verkeerden dat *kunst door arbeid verkregen* kon worden. Verontwaardigd vervolgt Melissus zijn tirade:

> Of zijn de twee grote ingrediënten der poëzij niet *verbeelding* en *gevoel*? En is verbeelding een *werk*? Zij is evenmin een arbeid, als iedere gemoedsaandoening, als iedere verrukking, als ieder gezigt: want de verbeelding is een gezigt: zij is een blik van den geest in zichzelven: in wiens verhoogden toestand allerlei vormen van kennis en wetenschap en rede zich schakeren tot beelden en groepen, die het oog des verstands aanschouwen *moet*, en daarom nog minder werkzaam is dan het ligchaamlijk zintuig des gezigts: want uwe oogen moet gij open houden, zoo lang gij een voorwerp buiten u aanschouwen wilt. Of is het *gevoel* misschien een arbeid? het gevoel, dat geen werking hoegenaamd *kan* aanduiden, omdat het eene vatbaarheid, prikkelbaarheid, een lijden of een genot is! Het verwondert mij dat gijlieden de dichters zegt te begrijpen: juist omdat gij zelve geen dichters zijt, begrijpt gij het wezen der dichtkunst niet (ibid., 171-172).

Melissus' gesprekspartner is aanvankelijk met stomheid geslagen, maar weet zich snel te herstellen: hij benijdt de dichters hun ‘dolce far niente der kunst’ (ibid., 172). Ook in de rest van het opstel vertolkt deze pseudo-Socrates de stem van het gezond verstand: zelfs de ‘verheven wanorde’ van de Pindarische gezangen zou wel eens kunnen berusten op een moderne misinterpretatie.

Is Melissus slechts een vrucht van Geels satirezucht of heeft deze enthousiast als type werkelijk bestaan in de eerste decennia van de negentiende eeuw? De Vooys ontmaskerde Melissus aan het begin van deze eeuw als ‘een Bilderdijkiaan, eene verdediger van de “ontboezemings”-poëzie, voor wie de dichtkunst goddelike inspiratie is, “enthusiasme”, vreemd aan alle “arbeid”’ (De Vooys z.j., 199). Hij zag daarbij over het hoofd dat Willem Bilderdijk bijzonder weinig ophad met de dichterlijke verbeelding. Van Melissus' omschrijving van deze verbeelding als ‘een blik van den geest in zichzelven’ zou Bilderdijk hebben gegruwd: de ‘knoflookgeur van het Duitse denken’ stijgt eruit op.[1] Als Melissus al in een vaderlandse context geplaatst moet worden, is het eerder in de omgeving van de Kantiaan Kinker. Bij auteurs derhalve die minder huiverig zijn voor de ontwikkelingen op het gebied van de esthetica in het Duitsland van Fichte, Schelling en Hegel.

In het onderzoek naar de opvattingen over het ware dichterschap in de decennia vóór en ná 1800 is de vraag naar het realiteitsgehalte van de figuur Melissus op het eerste gezicht een triviaal probleem. Niettemin geeft het te denken dat Geel deze jonge poëet kunstopvattingen toedicht die verwantschap vertonen met de Duits-idealistische esthetica. In deze studie zal onder meer gekeken worden, of er zoiets heeft bestaan als een idealistisch beeld van de ware dichter, maar daarmee loop ik vooruit op de eigenlijke inhoud van dit boek.

Geels satirische afrekening met de ware dichter roept immers ook een andere vraag op: in hoeverre hield dit ideaalbeeld van de dichter de gemoederen bezig in de eerste decennia van de negentiende eeuw? Het predikaat ‘ware dichter’ roept aan het eind van de twintigste eeuw nog slechts associaties op met ronkende, bombastische taal en met een lachwekkende, misschien ook wel on-Hollandse persoonsverheerlijking. De dichters in onze tijd zijn over het algemeen toonbeelden van bescheidenheid. De poëtica van een dichter als Rutger Kopland lijkt mijlenver af te staan van het profetische zelfbewustzijn van Willem Bilderdijk. Geels Melissus zou schrikken van een toekomstvisioen waarin een gevierd dichter noteert dat

> de ervaring bij het lezen of het maken van een geslaagd gedicht dezelfde [is] als die bij het lezen van een wetenschappelijke ontdekking, het vinden van een waterdichte formulering in een wetenschappelijk geschrift (Kopland 1995, 29-30).

In een recent ‘polemiekje’ richt de jonge ‘sprookspreker’ Serge van Duijnhoven een verwijt aan het adres van Gerrit Komrij. Deze moderne cultuurpaus zou nog steeds in ‘de ware dichter’ geloven. Weinig militant is Komrijs repliek in een openbare brief aan zijn collega:

> Hoe smalend u ook doet over mijn inderdaad ietwat retorische uitdrukking ‘de ware dichter’, er zijn en blijven - al interesseert het uw soort dichters nog duizendmaal ‘geen zier’ - goeie en slechte dichters (Komrij 1997, 2).

Anno 1997 is het spreken over een ‘ware dichter’, of het nu is door de gevestigde orde of door een vertegenwoordiger van aanstormende ‘jongeren’, taboe geworden.

De Utrechtse hoogleraar W.A.P. Smit bracht in 1946 meer begrip op voor een discussie over het ‘ware dichterschap’. In zijn inaugurale rede stond Smit stil bij de 130 jaar eerder, eveneens aan de Utrechtse universiteit uitgesproken *Redevoering over den waren digter*. Spreker was toen de eerste Utrechtse hoogleraar in de Nederlandse letteren Adam Simons (1770-1834). Het is begrijpelijk dat Smit juist in 1946 de rede van deze-voorganger in herinnering roept: zowel hij als Simons vingen hun professorale loopbaan aan op een moment van bevrijding. Simons droeg zijn tekst niet lang ná het einde van de Franse tijd voor; Smit sprak vlak na de beëindiging van de Tweede Wereldoorlog en merkt daarbij op:

> Weer heeft ons land jarenlang gezucht en geleden onder vreemde overheersing. Weer is daardoor de liefde voor ons nationale verleden verdiept en de trots op onze nationale cultuur ons inniger bewust geworden (Smit 1946, 4).

Simons' verhaal over de ware dichter kan inderdaad niet los worden gezien van de tijd van ontstaan: tijdens de Franse bezetting was de populariteit van de vaderlandse dichters wellicht groter dan ooit. De zogenaamde ‘verzetspoëten’ - onder wie oudgedienden als Bilderdijk en Feith, maar vooral ook de wat jongere generatie van Helmers, Loots en Tollens - hadden als spreekbuis van de natie een duidelijke functie.[2] De vergelijking van de dichter met een profeet was in die jaren meer dan een obligate lofprijzing: de receptie van Helmers' *De Hollandsche natie* kan als illustratie dienen van wat poëzie in die tijd los kon maken bij het publiek.[3]

De poëziepublicaties van Bilderdijk en Helmers ontketenden bij tijdschriftrecensenten enthousiaste lofprijzingen. Na een periode aan het einde van de achttiende eeuw waarin eerder het gevoel van malaise overheerste - de vrees dat de eigentijdse dichters niet konden tippen aan de grote zangers uit de zeventiende eeuw als Vondel en Hooft - was er niet lang ná 1800 sprake van een kentering: in brede kring leefde de overtuiging dat de vaderlandse dichtkunst een nieuwe bloeiperiode meemaakte.[4] Bilderdijk heette een tweede Vondel en Helmers werd zelfs al tijdens zijn leven met het epitheton ‘klassiek’ getooid.[5] Critici meenden dat de bezieling en de inspiratie van de dichters uit de Gouden Eeuw weer was teruggekeerd. Adam Simons stelde dan ook in zijn inaugurale rede, dat de poëzie ook in verlichte tijden haar waarde had behouden en hij verwees daarbij naar de diepe indruk die de gedichten in zijn tijd bij het publiek achterlieten. Deze dichtkunst was immers onovertrefbaar waar zij ‘sprekende in hare eigen taal, de taal der hartstogten en verbeelding, haar gevoel in ons overstort’ (Simons 1816, 5). De enorme populariteit van de vaderlandse poëzie uit de eerste decennia van de negentiende eeuw roept de vraag op, hoe het mogelijk is dat een dichtkunst in de tijd van ontstaan als ‘klassiek’ bestempeld wordt, terwijl deze poëzie in het huidige tijdvak omschreven wordt als ‘holle retoriek’. Zelfs Smit veroordeelde in 1946 de díchter Adam Simons: ‘Wat hem ontbreekt is iedere sprank van diepe hartstochtelijke bezieling’ (Smit 1946, 5). De ironie wil dat hij daarmee een criterium aanwendde, dat van de dichterlijke ‘bezieling’, dat ook Simons na aan het hart lag. Smits kritiek zou de dichtende hoogleraar ongetwijfeld gegriefd hebben.

In deze studie zal ingegaan worden op de vraag of de cultus van de ware dichter meer was dan een historisch curiosum: zijn er ook poëticale ontwikkelingen aanwijsbaar die de verering van Bilderdijk en Helmers mogelijk maakten? Wellicht werpt een inzicht in de poëticale discussie rondom 1800 een ander licht op de toenmalige reputatie van de 'verzetspoëten'.

Dit boek over *De ware dichter* heeft als ondertitel meegekregen *De vaderlandse poëticale discussie in de periode 1775-1825*. De opzet is het beeld van de ware dichter zoals dit in de periode rondom 1800 bestond te traceren. Deze vijf decennia zijn niet zomaar gekozen. Met name in Duitsland en Engeland is de periode vóór en ná de Franse Revolutie er een van turbulente ontwikkelingen op poëticaal gebied. Parallel aan de ontwikkelingen binnen met name de Duitse filosofie, te typeren als een verschuiving van een empiristische naar een idealistische benadering, is er ook sprake van een fundamentele verandering in de visie op het dichterschap. Het betreft hier de in vele studies gereleveerde overgang van een mimetische literatuuropvatting naar een expressieve ofwel van een objectieve weergave van de werkelijkheid naar een subjectieve invalshoek.[6] Mijn onderzoek probeert onder meer een antwoord te geven op de vraag of een dergelijke poëticale paradigmawisseling ook in Nederland valt te bespeuren.

De jaren 1775 en 1825 als begin- en einddatum van de onderzochte periode zijn niet gekozen omdat er zich in die jaren een uitzonderlijke gebeurtenis op literair gebied voordeed.[7] Het uitgangspunt is veeleer geweest dat zich omstreeks 1800 een belangrijke verandering in het West-Europese filosofische en, in het verlengde daarvan, ook in het kunsttheoretische denken heeft voorgedaan; door zowel een marge vóór als ná 1800 te nemen moest het mogelijk zijn om aan te tonen of deze verschuiving zich ook heeft voorgedaan in het vaderlandse poëticale debat. Uit eerder onderzoek was al gebleken dat de jaren rond 1800 ook voor wat betreft de inheemse discussie over de dichtkunst als een belangrijk breukpunt konden worden beschouwd: ná 1800 valt er een grote activiteit te bespeuren op het gebied van de studie van de 'Nederlandse' literatuurhistorie en bovendien wordt in de eerste jaren van de negentiende eeuw hier te lande ook de Kantiaanse wijsbegeerte (inclusief de esthetica) geïntroduceerd.

In deze dissertatie gaat het mij om een poëticale discussie. Het materiaal hiervoor heb ik vooral uit verhandelingen en tijdschriftartikelen gehaald, waarin poëzie-opvattingen aan de orde komen. Dankbaar heb ik gebruik gemaakt van *Kunst op schrift*, een bibliografie van *Nederlandstalige publicaties op het gebied van kunsttheorie en esthetica* 1670-1820.[8] Daarnaast heb ik bronnen ontleend aan boekbesprekingen in belangrijke tijdschriften uit de door mij onderzochte periode.[9] Mij stond overigens niet voor ogen om élke poëticale bijdrage te betrekken in mijn onderzoek: daarvoor is het materiaal te veelomvattend. De keuze van het materiaal is bovendien bepaald door mijn onderzoeksvraag: welk beeld hebben literatuurcritici van de 'ware dichter'? In dit boek geef ik een drietal hoofdlijnen binnen de discussie over het ware dichterschap weer, waarbij ik de poëticale opvattingen illustreer aan de hand van de meest representatieve auteurs. Ik heb niet geprobeerd een compleet beeld van de poëtica van een auteur te geven: het ging me om de standpunten die

binnen de discussie van belang waren. Wel heb ik, waar nodig, aandacht besteed aan de retorische en

polemische context waarin een mening werd verkondigd.[10] De bespreking van de verhandelingen berust uiteraard op interpretatie. Ik hoop dan ook, dat mijn visie op de discussie andere onderzoekers aanzet tot toetsing van de analyse: een wetenschapper is er immers niet op uit om het laatste woord over de door hem onderzochte materie te spreken.[11]

Beoogt deze studie derhalve geen exhaustieve weergave van alles wat op poëticaal gebied is gezegd in de periode 1775-1825, evenmin stond mij bij het onderzoek naar de opvattingen over het ware dichterschap een 'Gipfelwanderung' voor ogen. Een belangrijke doelstelling was juist om de poëzie-opvattingen van relatief bekende auteurs als Hieronymus van Alphen, Rhijnvis Feith, Johannes Kinker en Willem Bilderdijk van reliëf te voorzien door na te gaan in hoeverre hun uitlatingen representatief waren voor de discussie. Met deze 'brede' aanpak loopt een onderzoeker het risico dat de lezer het idee krijgt, dat de vaderlandse discussie een wat provinciaal karakter draagt. Men vergelijkt de uitlatingen van de Nederlandse critici dan met wat men in buitenlandse analyses van poëticale kwesties heeft aangetroffen. Veel van deze studies - een goed voorbeeld is het overigens magistrale onderzoek van Jochen Schmidt naar *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945* - laten de grote menigte van literatuurverhandelaars links liggen en meten de waarde van de participanten in het debat af aan de 'invloed' die zij zouden hebben gehad op de moderne poëtica. 'Conservatieve' reacties worden in deze benadering achterwege gelaten of in de marge als onbetekenend afgedaan.

In het verleden kregen ook in Nederland die grote namen de meeste aandacht. Voor wat betreft Van Alphen kan verwezen worden naar de studie van De Koe en de biografie van Buijnsters.[12] De laatste heeft ook de nodige aandacht besteed aan de literatuuropvattingen van Rhijnvis Feith.[13] Kinkers poëtica stond centraal in de dissertatie van Vis.[14] Aan Bilderdijks kunsttheorie had vooral De Deugd zich gewijd en meer recent is daar het erudiete, maar wellicht wat teveel op het traceren van bronnen gerichte onderzoek van Van Eijnatten bij gekomen.[15] Betrekkelijk kort geleden verscheen Van Hattums biografie van Helmers, waarin een schat aan gegevens, maar het valt te betreuren dat het verhaal over Helmers niet opgenomen is in het breder verband van een studie over de 'verzetspoëten': in het werk én de receptie van Helmers, Loots, H.H. Klyn en zelfs Tollens zijn zoveel interessante parallellen aan te wijzen.[16] Een wat marginalere figuur als Willem Emmery de Perponcher viel de eer te beurt om na de biografie van Reijers nogmaals tot studieobject verheven te worden door Bulhof.[17] Ook bij Perponcher vraagt men zich af of zoveel geïsoleerde aandacht voor een 'minor-poet' niet wat teveel van het goede is.

Er is echter in de afgelopen jaren een reeks van studies verschenen waarin poëticale opvattingen rondom 1800 aan bod komen zonder dat de schrijvers ervan zich beperken tot één literator. Al in 1973 werd een belangrijk deel van de poëticale discussie blootgelegd door W. van den Berg om zo *De ontwikkeling van de term 'romantisch'* in Nederland te kunnen analyseren.[18] Van den Berg besteedt veel aandacht aan de rol van de eerste 'literatuurhistorici' in de poëticale gedachtevorming. Deze groep auteurs, onder anderen Jeronimo de Vries, Mathijs Siegenbeek en Nicolaas van Kampen, treden eveneens op de voorgrond in Evert Wiskerkes studie over *De waardering voor de zeventiende-eeuwse literatuur tussen*

*1780 en 1813*.[19] Van belang in deze verhelderende studie is onder meer de relatie die Wiskerke legt tussen de poëticale denkbeelden en het opkomend nationalisme, waarmee hij aansluit bij het meer historisch georiënteerd onderzoek op dat gebied van bijvoorbeeld Van Sas.[20] Ook in deze studie zal de nationalistische ondertoon van veel poëticale bijdragen uit deze in politiek opzicht zo turbulente periode aan de orde komen. Het 'vaderlandse gevoel' speelt ook een belangrijke rol in Ellen Krols *De smaak der natie*, waarin de schrijfster de discussie over de huiselijke poëzie in de eerste vier decennia van de negentiende eeuw in kaart heeft gebracht.[21] Voor mijn onderzoek was met name interessant in hoeverre de populariteit van de huiselijke dichter geleid heeft tot een poëticale verschuiving: het ideaal van de 'stoute dichter' à la Bilderdijk was immers van een heel andere aard dan dat van de zoetgevooisde zanger in de geest van de late Tollens.

Een wat abstracter en meer strikt kunsttheoretisch thema staat centraal in G.J. Johannes' onderzoek naar *het literaire denken over de verbeelding - van Van Alphen tot Verwey*.[22] Dit boek is voor mij veel belangrijker geweest dan de ondertitel doet vermoeden. Vooral ook met zijn beschrijving van het zogenaamde standaardbetoog geeft Johannes een verhelderend beeld van de poëticale theorievorming in de periode 1780-1840, ook al is vooral het denken over de verbeelding de leidraad. In het voorbijgaan komen, ook in de afzonderlijke hoofdstukken over Van Alphen, Kinker en Bilderdijk, allerlei belangrijke kwesties aan bod die raakvlakken hebben met de discussie over het ware dichterschap. Juist ook door de heldere presentatie van de analyse daagde deze studie mij uit tot discussie: in dit boek hoop ik aan te tonen dat met name de opvattingen over het dichterlijk gevoel een bijstelling vergen van de idee dat er in Nederland sprake zou zijn van een consensus op poëticaal gebied. Een bijstelling die overigens Johannes' standaardbetoog met betrekking tot de verbeelding onaangetast laat.

In L.G. Korpels dissertatie over de *Nederlandse vertaalreflectie (1750-1820)* is het uiteraard veeleer de 'ware vertaler' die object van onderzoek is dan de 'ware dichter'.[23] Juist in de vertaalreflectie blijkt echter hoezeer in de periode rondom 1800 de poëtica en de retorica nog met elkaar samenhangen. Korpel, geïnspireerd door een onderzoek naar de doorwerking van de klassieke taal- en vértaalopvattingen van Rener, maakt duidelijk hoe de taaltheorie die ten grondslag ligt aan de klassieke retorica, in de laat-achttiende-eeuwse vertaalopvattingen nog steeds overheerst: het gaat hier om een visie op taal waarbij een strikt onderscheid wordt gemaakt tussen de *res* en de *verba* ofwel de inhoud en de vorm.[24] In de loop van de door Korpel bestudeerde periode is er bij sommige vertaaltheoretici een relativering van deze klassieke taalfilosofie merkbaar. Ze maakt plaats voor een meer organische benadering van een taal waarin vorm en inhoud met elkaar vervloeien.[25] Uit mijn onderzoek komt naar voren dat deze moderne taaltheorie in de opvattingen over het dichterschap een grotere rol speelt dan in de vertaalreflectie. De verstrengeling van inhoud en vorm maakt deel uit van een idealistische benadering van de ware dichter, zoals deze bijvoorbeeld bij Willem Bilderdijk en Johannes Kinker is te vinden.

Dit brengt mij op een toelichting bij het gebruik van een aantal termen in dit boek. Zo bezig ik gemakshalve het label 'retorisch' als typering voor een poëzie-opvatting waarin het strikte onderscheid tussen een 'zakelijke inhoud' en de 'ver-

woording' daarvan gehandhaafd blijft.[26] Het gaat hier om een principiële kwestie: de omstreeks 1800 opkomende 'anti-retorische' opvatting dat de vorm van een gedicht op een organische wijze deel uitmaakt van het kunstwerk impliceert dat het gedicht iets uitdrukt wat niet in 'discursieve termen' omgezet kan worden. Het is juist de symbiose van vorm en inhoud die volgens een aantal auteurs van poëticale verhandelingen de waarde van het gedicht bepaalt. Deze idealistische benadering van het kunstwerk markeert, zou men kunnen zeggen, de geboorte van de moderne dichtkunst.[27] Tot in deze tijd wordt het karakteristieke van de poëzie hiermee in verband gebracht: de vervloeiing van vorm en inhoud drukt het 'onzegbare' uit.[28] Belangrijk is bovendien dat met deze poëzie- en taalopvatting een fundamenteel onderscheid tussen dichtkunst en andere vormen van talige communicatie kon worden gemaakt.

Voorts maak ik in deze studie een onderscheid tussen een 'theoretische' versus een 'anti-theoretische' literatuuropvatting. Aan het begin van de onderzochte periode verschijnt Van Alphens vertaling van Riedels *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen*, die voor verschillende auteurs in de Republiek een impuls is geweest voor het schrijven van oorspronkelijke verhandelingen over de dichtkunst. Het ging daarbij veelal om kritiek op de Riedelvertaler: in de eerste plaats voelden velen zich gekrenkt, omdat Van Alphen zich negatief zou hebben uitgelaten over het niveau van de vaderlandse dichtcoryfeeën. Belangrijker in dit verband is echter dat Riedels theorie door veel critici erg speculatief werd bevonden. De Duitse *Popularphilosoph* en met hem zijn Nederlandse vertaler zouden zich teveel aan 'metafysica' hebben overgegeven en daarbij zouden zij de alledaagse praktijk uit het oog hebben verloren. Dit 'anti-theoretische' argument zou een leitmotiv worden in het vaderlandse poëticale debat. Het wordt ook zozeer gemeengoed, dat zelfs een auteur als Bilderdijk, die toch in een reeks van teksten een complete literaire theorie heeft verwoord, voortdurend opmerkt dat hij van 'theorievorming' niets moet hebben. Paradoxaal genoeg is de periode waarin de poëticale theorie voor het eerst in relatief brede kring aandacht kreeg dus ook het tijdvak waarin het 'theoretiseren' over poëzie het voortdurend moest ontgelden. Dit spanningsveld speelt in deze studie een belangrijke rol. In deze inleiding is van belang, dat een 'anti-theoretische' opstelling in de periode 1775-1825 meestal een polemische lading had: men nam afstand van een esthetica die al te ver van de praktijk afstond, van een kunsttheorie bovendien die 'on-Hollands' heette te zijn. Maar ook dit anti-theoretische standpunt betekende een poëticale stellingname en kon zelfs een soort van theorie worden.[29]

Dit onderzoek is begonnen als een zoektocht naar dé ware dichter, naar de identiteit van Geels Melissus derhalve. Het motto bij deze inleiding bleek echter veel waars te bevatten: er is, zelfs in een beperkte periode als 1775-1825, geen concensus over de hoedanigheid van de ware dichter. In de loop van de zoektocht bleek het wel mogelijk om drie 'modellen' te construeren. Drie ware dichters derhalve die in dit boek zullen worden voorgesteld. Bij alle onenigheid op soms zeer fundamentele punten bleken de deelnemers aan de discussie het in toenemende mate eens te zijn over in ieder geval één kwestie: van de ware dichter werd voor alles betrokkenheid en bezieling verwacht. De ware dichter moest een eigen stempel op zijn werk drukken. Het eerste hoofdstuk zal dan ook over deze

*authenticiteits*-eis gaan, waarna in de daarop volgende hoofdstukken principiële meningsverschillen op het gebied van de poëtica aan bod zullen komen. Op de vraag 'Wil de echte Melissus opstaan?' zal een eenduidig antwoord dan ook uitblijven.

## Eindnoten:

1 Johannes 1993.
2 De Vooys gebruikte de term 'verzetspoëten' en suggereerde hiermee een overeenkomst tussen de vaderlandse dichters uit de Franse tijd en die in de Tweede Wereldoorlog. Net als bij Smit gaat het om een begrijpelijke parallel - De Vooys droeg de lezing over deze 'verzetspoëten' in 1944 voor - maar uiteraard zijn er grote verschillen tussen de positie van de dichter aan het begin van de negentiende eeuw en zijn collega in de periode '40-'45. Zie: De Vooys 1947, 269-285.
3 Kloek 1993; Van Hattum 1996, 129-131.
4 Er is sprake van een parallel met de ontwikkelingen in de genootschapscultuur: deze genootschappen evolueren van een soort van ateliers voor dichters tot podia voor 'ware dichters'. Auteurs als Bilderdijk, Helmers, Loots en Tollens droegen vooral na 1800 hun poëzie voor in genootschapsverband. Zie: Van den Berg 1991b, 52-54.
5 Een recensent denkt Helmers in 1813, vlak na de publicatie van *De Hollandsche natie*, een plaats toe 'onder de klassieke Dichters van de gouden eeuw onzer poëzy'. Zie: *Vaderlandsche letter-oefeningen* 1813 I, 186.
6 Abrams 1971; Boyd 1968; Iknayan 1983. Abrams onderscheidt in de periode rondom 1800 behalve 'mimetische' en 'expressieve' literatuuropvattingen ook 'pragmatische' denkbeelden, waarmee hij doelt op een poëtica waarin het effect op de kunstconsument in het centrum van de aandacht staat. In dit boek heb ik Abrams' gebruik van de term 'pragmatisch' in de betekenis van 'publiekgericht' overgenomen. Een 'pragmatische poëtica' is in deze studie synoniem met wat in het Duitstalige onderzoek wel als een 'Wirkungsaesthetik' wordt betiteld. Zie: Abrams 1971, 14-21.
7 In dat geval had ik beter voor het beginjaar 1777 kunnen kiezen: immers het jaar van de publicatie van Van Alphens Riedelvertaling. Dit lijvige boekwerk heeft de kunst-theoretische discussie in de Republiek een krachtige impuls gegeven. Als einddatum had dan wellicht 1827 gekozen kunnen worden, omdat in dit jaar de zogenaamde 'jongerentijdschriften' volgens velen een nieuw poëticaal geluid laten horen. In de epiloog zal ik uitleggen waarom ik moeite heb met het toekennen van een dergelijke rol aan auteurs als Van der Hoop en Wap. Een belangrijker jaar lijkt mij 1837, het jaar waarin *De Gids* uitkwam: het tijdschrift van Potgieter en Bakhuizen van de Brink stelt bijvoorbeeld voor het eerst principieel de rol van de dichter ter discussie ten faveure van de positie van de romanschrijver.
8 De Man e.a. 1993.
9 Voor het bibliografische onderzoek heb ik de *Vaderlandsche letter-oefeningen*, de *Nederlandsche bibliotheek* en de *Recensent, ook der recensenten* systematisch doorgenomen.
10 Voor kritiek op een aanpak die voorbijgaat aan bijvoorbeeld de argumentele structuur van een tekst met een poeëticale lading: de inleiding van De Man bij Van Alphen 1997, 64-65.
11 In de loop van het onderzoek heb ik er ook voor gekozen om voorredes van dichtbundels en tijdschriftkritieken buiten beschouwing te laten. Het meeste voorwerk bij poëziepublicaties bevat weinig poëticaal vuurwerk: standaard is in dit 'genre' een groot aantal bescheidenheidsformules opgenomen naast informatie over de ontstaansgeschiedenis van de opgenomen gedichten. Zelfbewuste geluiden als bij Bellamy en Van der Woordt zijn uitzonderingen op de regel. Zie: Bellamy 1994, 46-51; Van der Woordt 1795, 2 en 53-60. Over de recensies van dichtbundels, die voornamelijk detailkritiek bevatten, zal ik in de epiloog van deze studie nog iets zeggen.
12 De Koe 1910; Buijnsters 1973; voorts Kloek 1985 en de inleiding van De Man bij Van Alphen 1997.

13 Buijnsters 1963 en diens inleiding bij Feith 1979. Voorts Kloek 1981.
14 Vis 1967; verder Rispens 1960. Een uitgebreide biografische studie, waarin betrekkelijk weinig aandacht voor Kinkers poëtica: Hanou 1988.
15 De Deugd 1966, 1985 en 1992. Over Bilderdijks poëzie-opvattingen ook: Vis 1987-1988 en de inleiding van Van den Berg en Kloek bij Bilderdijk 1995. Verder een reeks publicaties: Van Eijnatten 1993-1994, 1994, 1995a, 1995b en t.p.
16 Van Hattum 1996.
17 Reijers 1942; Bulhof 1993.
18 Van den Berg 1973.
19 Wiskerke 1995.
20 Van Sas 1989a en 1992; voor een breed overzicht van de achttiende-eeuwse voorgeschiedenis van dit nationalisme: Jacob/Mijnhardt 1992.
21 Krol 1997.
22 Johannes 1992.
23 Korpel 1992.
24 Korpel 1992, 37; Rener 1989, 16-30; Stone 1967, 47-57.
25 Er is een parallel met het denken over stijl in deze periode: de stijl wordt niet langer als een 'inkleding' van de gedachte (de *habitus*-metafoor) gezien, maar als een 'belichaming' van de idee. Zie: Müller 1981; Oosterholt 1997a.
26 Stone spreekt in dit verband over 'a rhetorical conception of poetry' . Zie: Stone 1967, 83.
27 Grof generaliserend zou men kunnen stellen, dat de literaire theorie in de periode tussen de Renaissance en de romantiek weinig principiële, structurele veranderingen ondergaat. Allerlei fundamenten, bijvoorbeeld de idee van een universele natuur, blijven ongewijzigd. Zie: Mortier 1982, 70. Kibédi-Varga beschrijft de Franse poëtica van de zestiende tot en met de achttiende eeuw zelfs als één 'classicistisch' geheel, waarbinnen overigens wel spanningen zijn aan te wijzen. Zie: Kibédi-Varga 1990.
28 Bowie tracht de waarde van de moderne kunst te legitimeren door een beroep te doen op de traditie van het 'onzegbare' die volgens hem terug te leiden is op het werk van Kant en op de 'romantici'. Zie: Bowie 1997, 13-16; 28-34.
29 Simpson constateert in Engeland een soortgelijke 'revolt against theory', een sentiment dat op veel meer gebieden dan alleen dat van de poëtica een rol zou spelen. Zie: Simpson 1993.

# 1
# De authenticiteit van de ware dichter

## Inleiding

> Wat waant gij, achtbre lettergrijzen,
> [...]
> Wat waant gij 's dichters geest te vatten,
> Zijn doel, zijn ziel, zijn vuur te schatten
> Uit vonken, hier en ginds verstrooid?
> Neen, hoe gij 't wikkend brein moogt slijpen,
> Gij leert der klanken kracht begrijpen,
> 't Gevoel, het vuur des dichters nooit
> (Tollens 1815, 11).

In het poëticale vers *De dichter* bezingt de Rotterdamse 'volkszanger\r Hendrik Tollens (1780-1856) het gevoel van de dichter als een mysterie, waarvan letterkundigen weinig kaas hebben gegeten. De 'lettergrijzen' van zijn tijd, als men de poëticale verhandelaars zo mag betitelen, waren echter over het algemeen net zo overtuigd van het belang van het gevoel voor het dichterschap: de idee, dat dit gevoel met een 'wikkend brein' te beredeneren zou zijn, is zelden in hun teksten aan te treffen.

Dat het gevoel in de periode 1775-1825 door velen als de kern van het dichterschap wordt beschouwd, is wellicht verrassend voor de moderne lezer die in de literatuurlessen geleerd heeft, dat het sentimentalisme, de gevoelscultus van de achttiende eeuw, in de Republiek maar een kort leven beschoren is geweest. Een enkeling zal zich daarbij Bellamy"s karikatuur van een sentimentele jongeling herinneren en misschien zelfs de spot-'RomanZe' in Feithiaanse stijl van Kinker en Bilderdijk.[1] De gevoelscultus was aan Nederland toch min of meer voorbijgegaan en het gezond verstand had zijn rechten opgeëist om die niet meer af te staan tot aan de tijd van de Tachtigers...

Gevoel en gezond verstand hoeven elkaar echter niet uit te sluiten in de optiek van veel auteurs uit de tijd van Tollens. Misschien nog wel meer dan de sentimentalistische 'uitwassen' zijn het de vermeende kille, al te beredeneerde verzen die het bij veel critici moeten ontgelden. De poëticale verhandelaars in de door mij onderzochte halve eeuw stemmen overeen in het belang dat zij hechten aan oprechte, ongeveinsde gevoelens. Het algemeen veronderstelde verval van de

vaderlandse dichtkunst in de achttiende eeuw wordt juist ook met de afwezigheid van authentieke gevoelens in verband gebracht. Het vuur, het enthousiasme ontbrak bij Andries Pels (1631-1681) en zijn navolgers, niet in de laatste plaats, meent men, doordat de mannen van *Nil volentibus arduum* en hun achttiende-eeuwse geestverwanten aan de leiband van de Fransen liepen. Een waar dichter is een oorspronkelijk dichter en daardoor ook vanzelfsprekend een nationaal dichter. Bij veel critici leeft de overtuiging dat dit type dichter, in de roemrijke zeventiende eeuw zo gewoon, nu terugkeerde.

Het is de verheerlijking van de dichterlijke authenticiteit, die in de decennia vóór en ná 1800 bij bijna alle scribenten terug te vinden is.[2] Dit betekent niet, dat zij dezelfde ideeën hebben over wat 'gevoel' in het algemeen en het 'dichterlijk gevoel' in het bijzonder nu eigenlijk inhield. Variërend op Johannes' onderzoek naar het verbeeldingsbegrip in deze periode zou men kunnen zeggen, dat er voor wat betreft het 'gevoel' nu juist geen sprake is van een standaardbetoog.[3] Daarvoor waren de esthetische uitgangspunten te uiteenlopend, wat overigens niet betekent dat men op dit gebied vaak de confrontatie aangaat. De schermutselingen tussen Bilderdijk en Kinker zijn wat dit betreft een grote uitzondering.[4] In het algemeen lijkt men juist, zeker ná 1800, geneigd om de poëticale meningsverschillen te verdoezelen. De door praktisch iedereen onderschreven authenticiteitseis bewees daarbij zijn diensten.

## De traditie van de dichterlijke authenticiteit

De laat-achttiende-eeuwse authenticiteitscultus kent een lange voorgeschiedenis met als bekendste markeringspunt de ook in latere eeuwen veel geciteerde regel uit Horatius' *Ars poetica*: 'si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi' (Horatius 1990, 32).[5] Het betreft hier een sententie die nogal eens uit haar context wordt gerukt. Horatius spreekt in dit gedeelte van zijn poëtica immers over het *decorum* en hij verwacht van een toneelspeler een bij de tekst passende gelaatsuitdrukking. Het gaat bij Horatius dus eerder om het inlevingsvermogen dan om een oprechte expressie. De latere (mis-)interpretatie waarbij de regel betrokken wordt op de authenticiteit van de dichterlijke expressie is ook in door mij onderzochte poëticale verhandelingen terug te vinden.[6]

Het verschil in benadering van de gevoelsexpressie tussen de 'classicistische' literatuurtheoretici en veel laat-achttiende-eeuwse auteurs is, wat gesimplificeerd, samen te vatten als het onderscheid tussen middel en doel. Waar bij Horatius de gevoelsuiting één van de mogelijkheden is om een publiek te overtuigen en te vermaken, geldt bijvoorbeeld bij de latere Bilderdijk, dat het gevoel doel op zich is geworden. Oprechtheid is bij Horatius soms een criterium, terwijl de authenticiteit bij Bilderdijk hét criterium is geworden voor de waarde van een gedicht. Toch is het zinvol om wat aandacht te besteden aan de 'classicistische' herkomst van de authenticiteitsgedachte, omdat deze traditie blijft doorklinken in de periode rondom 1800. Behalve de naam van Horatius past in dit verband ook die van (pseudo-)Longinus. Longinus schuift in zijn verhandeling *Over het verhevene* onder meer de kracht van de emoties naar voren als bron van een sublieme stijl. Het is waarschijnlijk geen toeval, dat juist in 1811 Mathijs Siegenbeek een vertaling van deze van oorsprong Griekse tekst verzorgt.[7] Abrams spreekt

voor de achttiende eeuw zelfs over een Longiniaanse traditie, waarbij dient aangetekend dat het hier, net als bij Horatius, veelal om een ‘moderne’ lezing van de klassieke verhandeling gaat: bij Longinus staat immers één stijlcategorie centraal, die bovendien niet of niet uitsluitend op de dichtkunst wordt betrokken.[8] Er is een ander facet van Longinus' verhandeling, dat ook in de latere authenticiteitscultus resoneert, namelijk de idee, dat ‘weelde’ ofwel een al te grote welvaart een volk doet vervreemden van de natuur en derhalve ook van de bij de natuurstaat passende gevoelens.[9] Een geldbelust en genotzuchtig volk is niet meer vatbaar voor de verheffing van de geest, terwijl dit een noodzakelijke voorwaarde is voor de weergave van het sublieme. Probeert men dit verhevene dan toch zonder die verheffing na te streven, dan ontstaat een gezwollen stijl. Deze Longiniaanse gedachte is in vaderlandse poëticale verhandelingen veelvuldig terug te vinden en past ook in het ‘vervalsdenken’, dat in de tweede helft van de achttiende eeuw ook de politieke denkers bezighoudt.

In het achttiende-eeuwse Europa zijn de denkbeelden over een gezwollen, bombastische stijl ook te traceren in de beeldvorming van het eigen literaire verleden. Te denken valt aan de depreciatie die Engelse ‘metaphysical poets’ te beurt valt in de achttiende eeuw: de briljante stijl van Abraham Cowley (1618-1667) wordt afgedaan als ‘false wit’, als een kunstmatige poging om het publiek met klatergoud te overdonderen.[10] Iets dergelijks valt te constateren bij de Duitse criticus Johann Christoph Gottsched (1700-1766), die de ‘barokke’ dichters van een voorgaande generatie van ‘Schwulst’ beschuldigt, waarmee hij aan een overladen, gekunstelde en duistere stijl refereert. In Duitsland wordt deze dichttrant ook in verband gebracht met een kwalijke invloed van de Italiaanse literatuur uit wat nu wel het maniëristische tijdvak wordt genoemd. De naam van de dichter Giambattista Marino (1569-1625) valt in dit verband vaak en Duitse literatuurhistorici spreken zelfs van een ‘Marinismus’.[11] Deze verfoeide stijl wordt ook wel met de Franse ‘esprit’ verbonden: een lichtzinnig vertoon van geestigheid zonder inhoud.[12] In de Republiek wordt de ‘classicistische’ afschuw van bombast verwoord doorjustus van Effen (1684-1735).[13]

De authenticiteitsgedachte is ook aanwezig in de Frans-classicistische tragedie-opvattingen, waarin een tendens valt te traceren in de richting van wat in onze tijd een ‘psychologisch realisme’ genoemd zou kunnen worden.[14] In een dramatische monoloog wordt een teveel aan stijlfiguren in Frans-classicistische kring al snel als gekunsteld en derhalve ‘onwaarschijnlijk’ afgedaan. Deze monologen, toch al een onderdeel van de tragedie waarin het pathos ruim baan kreeg, worden kritisch gewogen: elke hartstocht brengt een specifieke expressie met zich mee. Een auteur van een voorgaande generatie als Vondel krijgt het verwijt dat hij in zijn monologen teveel ‘vals vernuft’ verwerkte.

Er is nog een onderdeel van de ‘classicistische’ literatuuropvatting, dat bij de klassieken zelf eigenlijk weinig aandacht kreeg, maar dat in de context van het denken over authenticiteit van belang is. Het gaat dan om de opvattingen over de lyriek. Juist ook in het lyrische genre werd het overbrengen van emoties van groot belang geacht. De ode en de elegie, de hoogst gewaardeerde lyrische vormen, vroegen om een specifieke stijl, die door Nicolas Boileau (1636-1711) in zijn *Art poétique* (1674) als een ‘beau désordre’ werd beschreven.[15] Over de elegie schreef de Franse kunstrechter: ‘Il faut que le coeur seul parle dans l'élégie’

(Boileau 1966, 164). Boileau gaat er daarbij overigens wel van uit dat de stijl van ode en klaagzang op een bestudeerde wijze tot stand komt. Een interessante ontwikkeling in de achttiende eeuw is nu, dat wat bij Boileau nog een 'effet de l'art' heet, bij veel latere literatuurbeschouwers een uitvloeisel heet te zijn van dichterlijk enthousiasme: Boileaus normatieve benadering wordt getransformeerd in een beschrijving van de dichterlijke praktijk. Bij de laat-achttiendeeeuwse authenticiteitscultus past dat de 'schone wanorde' ofwel de taal van het verheven gevoel steeds meer de stijl van alle goede, geïnspireerde poëzie wordt.[16] Al deze fenomenen, de teksten van Horatius en Longinus, de reactie op een vermeend 'maniërisme', het Frans-classicistische 'psychologisch realisme' en de opvattingen over de lyriek, zijn niet zomaar gelijk te stellen met de laat-achttiende-eeuwse authenticiteitscultus. Ter illustratie: de oorzaak van 'Schwulst', 'false wit', een teveel aan 'esprit' of 'vernuft' wordt in de achttiende eeuw aanvankelijk vooral gezocht in een gebrek aan stijlbesef, een onbekendheid met de regels van het *decorum*. Het gaat om een classicistische reactie op een literatuurpraktijk, waarin de harmonie tussen de zaak en de verwoording ervan uit het oog verloren zou zijn. Oorzaak van dit 'maniërisme' is volgens de 'classicist' niet een gebrek aan emotionele betrokkenheid, maar veeleer een ontbreken van kunstzinnige vorming. In de in Nederland in vergelijking met omliggende landen wat later opgekomen literatuurhistorische praktijk zijn de sporen van deze benadering nog steeds aanwezig.

## De laat-achttiende-eeuwse authenticiteitscultus

Welke ontwikkeling maakt de authenticiteitsgedachte in de loop van de achttiende eeuw nu door? Gustafsson heeft in een studie over deze problematiek het beeld gebruikt van een ontmaskering van de dichter.[17] In de 'klassiek'-georiënteerde poëtica wordt de dichter, wanneer hij emoties wil overbrengen, geacht een 'affectieve rol' te spelen. Hij moet bij zijn publiek een illusie van emotionele betrokkenheid opwekken en daartoe heeft hij kennis van de kunstregels nodig. In de loop van de achttiende eeuw nemen veel kunstbeschouwers geen genoegen meer met een imitatie van een hartstocht. De gevoelsexpressie moet een uitvloeisel zijn van de gemoedstoestand van de dichter zelf; deze dichter moet zijn masker laten vallen en het publiek toelaten in zijn innerlijke wereld. De authenticiteitsgedachte treedt hier zozeer op de voorgrond, dat men van een authenticiteitscultus kan spreken.

De afwijzing van de 'gemaskerde dichter' hangt samen met een gewijzigde visie op de herkomst van de dichtkunst. Beschouwt de ook in de Republiek veel bestudeerde achttiende-eeuwse kunsttheoreticus Charles Batteux (1713-1780) de imitatiebehoefte van de mens als de oorsprong van de poëzie, in de loop van de achttiende eeuw raken verschillende schrijvers over dit onderwerp meer geporteerd voor de idee dat poëzie in aanleg een spontane gevoelsexpressie betreft. Vooral de Duitse Batteuxvertaler Johann Adolf Schlegel (1721-1793) maakt zich sterk voor de expressie-gedachte en polemiseert over deze materie met Batteux.[18] Het *imitatio*-beginsel raakt bij een toenemend aantal critici in diskrediet: de navolging, meent men, staat de zelfexpressie van de dichter in de weg. De grote voorvechter van de dichterlijke oorspronkelijkheid Edward Young

(1683-1765) drukt het in zijn bekende *Conjectures on original composition* (1759) zeer kernachtig uit: 'imitation [..] destroys all mental individuality'.[19]

De nadruk op oprechtheid en oorspronkelijkheid is ongetwijfeld een reactie op de grote aandacht van voorgaande generaties voor de formele kant van het dichten. Opmerkelijk is daarbij dat de authenticiteitseis niet zozeer een poëticaal criterium is: het centraal stellen van de gevoelens die de dichter aanzetten tot schrijven gaat voorbij aan de kwestie, dat deze emoties wel in een dichterlijke vorm gegoten moeten worden. De authenticiteitscultus lijkt dan ook meer met ethische dan met esthetische kwesties samen te hangen: een extreem voorbeeld hiervan is de afwijzing van het toneel door Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), bij uitstek een vertegenwoordiger van dit gedachtegoed.[20] De dichter mocht niet langer een aangenomen rol spelen en in het verlengde hiervan past een wantrouwen jegens elke vorm van fictie. Het lijkt me niet ondenkbaar dat er een relatie is tussen enerzijds de populariteit van de authenticiteitsgedachte hier te lande en de vaderlandse reserves bij het 'spel der verbeelding' anderzijds. Sauder legt voor wat betreft de Duitse situatie een dergelijk verband tussen de 'Aufrichtigkeit' als literair criterium, de veroordeling van fictie en het achttiendeeeuwse piëtisme.[21] Ook in Nederland lijken de authentieke en de christelijke dichter vaak identiek.

Het ligt voor de hand dat de authenticiteitseis in eerste instantie te vinden is in beschouwingen over genres en stijlcategorieën, waarin traditioneel de weergave van pathos een belangrijke plaats innam. Ook in Nederland blijkt in verhandelingen over het lierdicht, over de elegie, over het verhevene en het naïeve de authenticiteitsgedachte naar voren te treden. De oprechtheid wordt echter in toenemende mate als criterium gegeneraliseerd en de taal van het gevoel wordt met alle dichtkunst in verband gebracht en niet alleen met bijvoorbeeld de lyrische genres. Het ware dichterschap valt in de periode 1775-1825 bijna steeds samen met het authentieke dichterschap.[22]

## Drie verschillende benaderingen van het gevoel van de dichter

In de periode 1775-1825 is de authenticiteit van de dichter misschien wel het belangrijkste criterium in poëticale verhandelingen. Het is in ieder geval het element waarover de grootste consensus bestaat. Dit neemt niet weg, dat men het dichterlijk gevoel vaak op heel verschillende manieren definieert. In de eerste helft van de periode wordt door een aantal belangrijke scribenten het gevoel benaderd vanuit een empiristische kennisleer, waarbij de gevoelsindruk aan de wieg van de kennisverwerving staat. In de tweede helft van het onderzochte tijdvak wint langzamerhand een idealistisch georiënteerde benadering terrein, wel of niet van Kantiaanse snit: het gevoel wordt hier een autonome kennisbron, onafhankelijk van de wereld van de empirie. De derde, in kwantitatief opzicht zeker niet minst belangrijke benadering valt het best te omschrijven als een common sense-optiek: auteurs uit deze groep hebben een grote afkeer van elke theorie-vorming. Het belang van het gevoel beschouwen zij als een vanzelfsprekendheid, maar dit gevoel wordt niet als een specifiek poëticale kwestie beschouwd. Uiteraard gaat het hier om een

door mij geconstrueerde groepsvorming, aan de hand waarvan ik een aantal met elkaar samenhangende denkbeel-

den kan schetsen. Het onderscheid tussen de empiristische en de idealistische benadering is relatief helder; de common sense-groep is veel eclectischer.

De termen waarmee ik deze drie 'richtingen' in de vaderlandse poëtica aanduid, zijn ontleend aan de filosofie. Het is echter niet mijn bedoeling te suggereren dat de betrokken auteurs ook werkelijk aanhangers waren van het filosofische *empirisme, idealisme* of *common sense*-denken. Een aantal van hen zal zich niet eens met deze filosofieën bezig hebben gehouden. De driedeling heeft echter het voordeel, dat ik er een belangrijke grondhouding ten opzichte van het dichterschap mee kan aangeven. Het predikaat *idealistisch* is overigens al eerder in deze ruime betekenis gebruikt door De Deugd om er een 'levensgevoel' van romantische dichters mee aan te duiden.[23] Een belangrijk voordeel van de door mij gebruikte terminologie is, dat ik hiermee een wat uitgesleten term als 'romantiek' in de komende hoofdstukken kan vermijden. In de slotbeschouwing wil ik overigens wel terugkomen op deze problematiek en met name op het eventuele bestaan van 'romantische' opvattingen op poëticaal gebied.

In de volgende drie hoofdstukken staan drie invullingen van het concept van het 'dichterlijk gevoel' centraal. In hoofdstuk 2 gaat het om de empiristische benadering van het gevoel van de dichter, in hoofdstuk 3 om de common sense-opvatting en in hoofdstuk 4 om de idealistische optiek. In hoofdstuk 5 zal aandacht besteed worden aan het belang dat gehecht wordt aan de kennis van de ware dichter en in hoofdstuk 6 komt de relatie tussen het beeld van de ware dichter en de reputatie van de klassieken aan bod. Steeds zal ik ook ingaan op de plaats van de authenticiteitsgedachte in de literatuuropvattingen van de besproken auteurs.

## Eindnoten:

1 Voor Bellamy's *Fragment van eene sentimenteele historie*: Bellamy 1994, 44-45; voor de parodie op Feiths *Alrik en Aspasia*: Kinker 1982, 43-81.

2 De term 'authenticiteit' wordt overigens niet gebezigd in de door mij onderzochte periode. Ik gebruik hem als 'paraplu' voor allerlei andere termen die in de periode 1775-1825 worden gebruikt in verband met het dichterschap en die alle in verband staan met de waarde die men in deze periode hecht aan de persoonlijke betrokkenheid van de dichter bij zijn werk. Bij de 'authenticiteit' van de dichter behoort zo een soort van idioom waarin positieve labels passen als 'waarheid', 'oprechtheid', 'naïveteit', 'eenvoud', 'verhevenheid' en 'geestdrift', maar ook in pejoratieve zin gebruikte termen als 'dweepzucht', 'gezwollenheid', '(vals) vemuft', 'bombast'.

3 Johannes 1992.

4 Vis 1967, 338-347.

5 In de vertaling van Schrijvers: 'verlang je dat ik huil, huil zelf dan eerst'. Zie: Horatius 1990, 33.

6 Stenzel 1974; de inleiding van Schrijvers bij Horatius 1990, 13-14; Abrams geeft een citaat van Carlyle die zich bewust blijkt te zijn geweest van de herinterpretatie van Horatius' adagium: 'Horace's rule, *Si vis me flere*, is applicable in a wider sense than the literal one'. Zie: Abrams 1971, 71-72.

7 In Siegenbeeks inleiding bij zijn vertaling van deze klassieke tekst over het verhevene vindt men ook de 'moderne' veroordeling van drie van Longinus' vijf bronnen van het verhevene: alleen de '*stoutheid van gedachten*' en '*het hartstogtelijke*' zijn werkelijk oor-zaken van het 'verhevene'; de andere drie bronnen hebben eerder betrekking op de verheven stijl en worden

door bijvoorbeeld Blair, op wie Siegenbeek zich beroept, als veel minder belangrijk aangemerkt. Deze 'moderne' kritiek op Longinus is een goed voor-beeld van hoe de nadruk op authenticiteit ten koste gaat van het belang dat men aan stijl hecht. Zie: Siegenbeek 1811, 11. Een soortgelijke kritiek op Longinus in: Bilderdijk 1821, 32-33.

8 Abrams 1971, 72-78.

9 Bij Longinus heet het in de vertaling van Kuiper: 'Want rijkdom zonder maat of breidel heeft een verknochte volgelinge: Weelde. Zij houdt met hem gelijken tred, zoals dat heet, en wanneer hij de toegangen van steden en huizen ontsluit, treedt zij de woonstad in en neemt bij hem zijn intrek. Dan nestelt zich [..] na tijd en wijle het paar voorgoed in het leven der mensen; en het duurt niet lang of zij wensen zich kinderen en verwekken Pralerij en Opgeblazenheid en Verwijfdheid'. Zie: Longinus 1980, 81.

10 Wellek 1981, 98-99; Abrams 1993, 32-33 en 111-112.

11 Von Wilpert 1989, 557 en 840.

12 Ehrard 1963, 277.

13 Buijnsters 1992, 260-261.

14 Konst 1993, 74-95.

15 Over Boileau's lyriektheorie: Dieckmann 1966, 83-85. Boileau spreekt in een ander verband ook over een 'sublime simple', een stijl die het verhevene juist niet door een overmaat aan ornamenten probeert uit te drukken. Zie: Otto 1973, 40.

16 Voor de Nederlandse discussie hierover aan het eind van de achttiende eeuw: Oosterholt 1997a. Over de doorwerking van Boilaus poëtica in de lyriekopvattingen in de Republiek is weinig helderheid. Stein relativeert de bekendheid van het Nederlandse publiek met Boileau; zijn studie gaat niet in op de receptie van Boileaus 'ode-theorie' hier te lande. Zie: Stein 1929.

17 Gustafsson 1968. Voorts over 'authenticiteit': Trilling 1972; Sauder 1974, 154-176; over 'l'authenticité comme valeur littéraire': Mortier 1982, 129-139.

18 Zie de in Brender à Brandis' periodiek *Taal- dicht- en letterkundig kabinet* verschenen vertaling van Schlegels verhandeling *Over den oorsprong der schoone kunsten*: Schlegel 1783.

19 Geciteerd in: Gustafsson 1968, 80.

20 Trilling 1972, 63-67.

21 Sauder 1974, 159.

22 Oprechtheid blijft ook in de periode ná 1825 een rol spelen in het kunsttheoretische debat. Zie: Streng 1995.

23 De Deugd 1966, 190.

# 2
# De teergevoelige dichter: een empiristische poëtica

## Inleiding

> Men moet teergevoeligheid [..] aanmerken als de oorzaak der oorspronkelijkheid bij de schoone kunstenaars. Naar mate de gewaarwordingen, welken een voorwerp aan den kunstenaar geeft, in sterkte en hoedanigheid onderscheiden zijn van van die van andere menschen, naar die mate zijn ook zijne voorstellingen meer of min origineel (Van Alphen 1782, 92),

aldus Hieronymus van Alphen in zijn bekende *Verhandeling over het aangeboorne in de poëzij*. De teergevoeligheid of sensibiliteit is bij Van Alphen een noodzakelijke voorwaarde voor een oorspronkelijk kunstwerk en daarom behandelt hij haar als het eerste en belangrijkste ingrediënt van het dichterstalent. Het gevoel is hier primair de vatbaarheid voor prikkels uit de buitenwereld en daarmee zijn we beland in empiristisch vaarwater.

## *Een empiristische poëtica*

De term ‘empirisme’ is niet onproblematisch: als filosofisch stelsel duidt men er de denkrichting mee aan, die alle kennis afleidt uit zintuiglijke ervaringen. In een meer omvattende vorm wordt het empirisme in de regel geassocieerd met de Engelse filosofie van Bacon, Locke, Berkeley en Hume. In de achttiende eeuw echter is een groot deel van de filosofie beïnvloed door met name de empiristische kennisleer, zonder dat men daarmee noodzakelijkerwijs het ‘rationalisme’, in casu het bestaan van aangeboren ideeën, verwerpt. In het voetspoor van Leibniz ontwikkelt Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) zijn *Aesthetica*, waarin de invloed van de empiristische kennisleer te traceren valt.[1] In de tweede helft van de achttiende eeuw worden deze denkbeelden met name in Duitsland in bredere kring verspreid door de zogenaamde *Popularphilosophen*, onder wie Moses Mendelssohn (1729-1786), Johann Georg Sulzer (1720-1779) en Friedrich Justus Riedel (1742-1785). Iets dergelijks was aan het begin van de eeuw in Engeland gebeurd door Joseph Addison (1672-1719), die de filosofie van Locke in gepopulariseerde vorm in zijn stukken verwerkte. Ook bij de auteurs van de Franse Encyclopédie speelt het empirisme een grote rol.

Juist de empiristische kennisleer en dan met name de ideeën over hoe de mens zintuiglijke ervaringen omzet in rationele kennis is relevant voor de poëticale

discussie. In achttiende-eeuwse kunstbeschouwingen wint de psychologische aanpak terrein: als de dichter iets weet van de wijze waarop het publiek zijn kunst percipieert, kan hij die kennis benutten om zijn gedichten meer effect te laten sorteren. Deze pragmatische benadering doet denken aan de klassieke retorica, waarin de redenaar evenzeer geacht werd de emoties van het publiek te kennen, zodat hij zijn toehoorders kon moveren. De scheiding tussen enerzijds de achttiende-eeuwse esthetica met haar psychologische invalshoek en anderzijds de klassieke retorica is dan ook soms kunstmatig. In veel gevallen beijveren achttiende-eeuwse esthetici, Baumgarten incluis, zich om de aloude retorische 'normen' een theoretische of empirische grond te geven en ze zo te veranderen in een beschrijving van de werking van de menselijke psyche.[2]

## *Baumgartens zinnelijke kennis*

Voor de vaderlandse poëticale discussie van na 1775 is met name de 'school van Baumgarten' interessant, omdat verhandelaars als Van Alphen, Van Engelen, Bilderdijk en Feith elementen van deze esthetica overnemen, veelal met als intermediairs *Popularphilosophen* als Mendelssohn, Sulzer en Riedel. Sleutelterm is in dit verband de 'zinnelijkheid', een term die in Nederlandse verhandelingen geregeld opduikt. Baumgarten had namelijk het schone in zijn esthetica gedefinieerd als de 'Vollkommenheit der sinnliche Erkenntnis'. Zijn esthetica is eigenlijk een wetenschap die deze 'zinnelijke kennis' als object heeft. Baumgarten wijst de eerste indrukken die objecten in ons losmaken niet meer, zoals Descartes deed, als onbetrouwbaar van de hand; het betreft hier 'zinnelijke kennis' die door een bewerking van de ratio omgezet kan worden in puur verstandelijke kennis.[3] Het moge duidelijk zijn dat 'lagere vermogens van de geest' zoals de sensibiliteit en de verbeelding door deze benadering een opwaardering kregen.

Baumgartens 'zinnelijke kennis' was van groot belang voor het denken over het schone in het algemeen en over kunst in het bijzonder. De schoonheidservaring is bij hem niet langer een verstandelijk inzicht, maar een inzicht van de *analogon rationis* ofwel dat deel van de menselijke geest dat analoog aan de eigenlijke ratio functioneerde.[4] Met lagere geestvermogens als de sensibiliteit en de verbeelding ontdekt de beschouwer volgens Baumgarten een eenheid in menigvuldigheid ofwel het schone in een object. Deze schoonheid is dus waarneembaar zonder dat de ratio hierbij in het spel is, al zal een rationele beschouwing alleen maar tot een bevestiging van het eerste, meer intuïtieve oordeel leiden. Het schone wordt door Baumgarten omschreven als het 'volkomen zinnelijke' en een goed gedicht wordt bij hem dan ook een 'volkomen zinnelijke rede'.

Het 'zinnelijke' is op zichzelf niet zo'n revolutionair concept. Baumgarten moet niet gezien worden als een vaandeldrager van een irrationaliteitsbeweging. In principe kan een 'zinnelijke' ervaring geanalyseerd worden en op een rationele manier verklaard; de lagere geestvermogens zijn bij Baumgarten vooral ook schakels in een proces waarbij uiteindelijk de verstandelijke analyse het doel is.[5]

Dit neemt niet weg dat bij Baumgarten de esthetische ervaring tot een autonoom object van onderzoek wordt verheven. Uit zijn esthetica vloeit voort, dat een

kunstwerk een appèl op de ‘zinnen’ moet doen om een onmiddellijk effect op de recipiënt te sorteren. Het bevredigen van de zinnen ofwel het vermaak komt

daarmee voorop te staan ten detrimente van het ‘voedsel voor het verstand’ en de lering. Van een goed kunstenaar en dus ook van de ware dichter wordt door Baumgarten cum suis verwacht, dat hij een ‘zinnelijke perfectie’ produceert.

## Het gedicht als zinnelijke rede

Het lijkt erop, dat Hieronymus van Alphen als eerste het ‘zinnelijkheidsconcept’ heeft geïntroduceerd in de vaderlandse poëticale discussie.[6] Hij doet dat overigens niet in een eigen tekst, maar in een vertaling van het werk van Friedrich Justus Riedel, een Duits estheticus uit de school van Baumgarten.[7] Over de ‘gedachte’ in een gedicht merken Riedel/Van Alphen op:

> Wanneer een gedagt door zijne teekenen de uitwendige gewaarwording op eene aangename wijze roert, dan de beeldenissen der verbeelding in beweging zet, het inwendig gevoel verrukt, en de tederste snaren van het hart aanslaat, dan is zij *volkomen zinnelijk*, en zulk een eischt de digtkunst (Riedel/Van Alphen 1778, 40).

Pas vier jaar later, in 1782, zou Van Alphen in een oorspronkelijke poëticale tekst aandacht besteden aan het begrip ‘zinnelijkheid’.

De inwoners van de Republiek konden al in 1780 het nodige over de term lezen in de *Verhandeling over het weezen en waare begrip der dichtkunde* van de Duitse hoogleraar Michael Conrad Curtius (1724-1802).[8] Het gedicht, meent Curtius in navolging van Baumgarten, moet een ‘volkomen zinlyke reden’ (Curtius 1780, 22) zijn. Als het dichterlijke genre bij uitstek schuift Curtius de ‘ode’ naar voren:

> Eene Ode is een verheven en hevig Gedicht. De Dichter is hier buiten zig zelven en schildert niet dan gevoelingen. De verrukking heerscht door het geheele Gedicht, en hier is de plaats waar het den Dichter geoorlooft is, stoute schilderyen; gelykenissen en trotsche metaphoren te gebruiken. Hier is by gevolg alles zinlyk, of wordt zinlyk afgebeeld (ibid., 44).

In een ode neemt de dichter een gevoel of hartstocht tot onderwerp van zijn gedicht. Het gaat in dit genre om een zeer intense weergave van de gevoelens en niet om een verbeelding ervan, aldus Curtius. Dit merkwaardige onderscheid is van belang, omdat het ook door een aantal vaderlandse poëticale verhandelaars wordt gebezigd. Curtius maakt een verschil tussen ‘bevindingen’ en ‘verbeeldingen’ (ibid., 29) als het gaat om de ‘erkentenis’ van het gevoel: de ‘bevinding’ heeft betrekking op het tegenwoordige, terwijl de ‘verbeelding’ berust op indrukken uit het verleden.[9] In concreto: in een gedicht over onweer leveren de donder en de bliksem de ‘bevindingen’ (het is alsof de dichter erbij aanwezig is), terwijl een ‘verbeelding’ - er is nu sprake van een afstand in ruimte en tijd - bijvoorbeeld een schildering behelst van het onheil, door het noodweer aangericht. In het laatste geval is er sprake van een grotere distantie en van een minder ‘zinnelijke’ weergave: met de verbeelding kan de situatie overzien worden. Bij dit onderscheid tussen ‘bevindingen’ en

‘verbeeldingen’ voegt Curtius een relativering van de idee van het gedicht als een ‘volkomen zinnelijke rede’. In

principe zou een gedicht met alleen ‘bevindingen’, een ode bijvoorbeeld, het meest ‘zinnelijke’ gedicht zijn en als zodanig ook het meest voldoen aan de definitie van het optimale poëem. Één lange reeks van ‘bevindingen’ ‘verdooft’, meent Curtius, onze ‘zinnen’ (ibid., 32) met uiteindelijk een afgestompt gevoel als resultaat. De ware dichter weet dit en zal als een volleerd psycholoog zijn publiek confronteren met afwisselend ‘bevindingen’ en ‘verbeeldingen’. Interessant aan het onderscheid tussen ‘bevindingen’ en ‘verbeeldingen’ is de impliciete hiërarchie die aangebracht wordt: de taal van het gevoel is ‘zinnelijker’ dan die van de verbeelding omdat de ‘bevindingen’ directer zijn en de lezer er dus het meest door wordt geroerd.

Curtius' ‘zinnelijke rede’ is vooral een receptiekwestie: het is de lezer, luisteraar of toeschouwer die door een appèl op zijn ‘lagere’ geestvermogens geraakt wordt. De dichter zelf heeft wel degelijk ‘duidelyke erkenning’ ofwel zijn ratio nodig, wanneer

> hy de misslagen [wil] vermyden, waarin die Dichters maar al te dikwils vallen, by welken 't natuurlyk vernuft den plaats der grondregels bekleedt: hy moet zelfs van de onduidelyke begrippen zyns Gedichts duidelyke begrippen hebben (ibid., 38).

Op deze wijze kan de dichter dan ook een morele les tot uitgangspunt van zijn gedicht nemen, mits hij deze moraal maar ‘verzinnelijkt’.

Curtius' poëtica is derhalve pragmatisch van aard: de dichter wordt geacht zijn kennis van de menselijke psyche en met name van de ‘lagere faculteiten’ daarvan te gebruiken om zo zijn kunst te perfectioneren. In de regel werd hier een zedelijk doel mee nagestreefd: morele lessen konden met behulp van Baumgartens ‘esthetica’ zo effectief mogelijk worden overgebracht. In Nederland zijn deze pragmatische denkbeelden in de zuiverste vorm terug te vinden in het werk van Cornelius van Engelen.

## Cornelius van Engelen: de dichter als leermeester

Ook Cornelius van Engelen (1726-1793), vooral bekend als de auteur van een aantal spectatoriale geschriften, beschouwt de dichtkunst in zijn poëticale verhandelingen als een ‘volkomen zinnelijke rede’ en plaatst zich daarmee in de traditie van de school van Baumgarten.[10] Net als bij Curtius is de ‘zinnelijkheid’ voor Van Engelen vooral een receptiekwestie: de dichter bespeelt het gevoel en de verbeelding van zijn publiek, maar gaat zelf wel degelijk rationeel te werk.

Deze pragmatische benadering van het dichterschap lijkt in eerste instantie in tegenspraak met het vaker gememoreerde feit, dat Van Engelen hier te lande een van de eersten is die een principieel onderscheid maakt tussen het vermaak en de lering als mogelijke oogmerken van een dichter.[11] Voor die dichter geldt volgens Van Engelen, dat hij, anders dan de wijsgeer en prozaïst, zijn publiek voor alles dient te vermaken. Hij stelt,

dat de onderregting, de opwekking, en stichting bijkoomende bedoelingen zijn, die de Dichter zig als Mensch voorstelt, en moet voorstellen, maer die hier zelve aan 't vermaak onderschikt zyn! (Van Engelen 1779, 81).

Hét kwaliteitscriterium bij de beoordeling van een gedicht is voor Van Engelen de mate waarin de dichter erin is geslaagd de verbeelding en het gevoel van zijn publiek bezig te houden en daarom mag de dichter zich niet in redeneringen verliezen. Een belangrijke regel die hij uit dit inzicht destilleert, is dat de dichter 'zyne denkbeelden zo veel mogelyk schildere' (ibid., 149). Abstracties dient hij zoveel mogelijk uit de weg te gaan.

Zijn credo dat de dichter voor alles moet vermaken, bestempelt Van Engelen echter niet tot een hedonist: de dichter is immers niet alleen poëet, maar ook mens.[12] Als mens en vooral ook als moreel wezen zal hij de kracht van de dichtkunst gebruiken voor nobele doeleinden. De eerste dichters, legt Van Engelen uit, kenden al de kracht van de poëzie en gebruikten haar om hun publiek te beschaven en te onderrichten. De aantrekkelijke vorm waarin zij dit deden, vergrootte de effectiviteit van hun 'beschavingsoffensief'. Van Engelen stelt de ideale dichter naar het model van deze oerdichters voor

> als een leermeester, die zyne discipelen laat wandelen of spelemyen, maar die terwijl hy zyne leidende hand verbergt, hun geduurig zulke voorwerpen op hunnen weg doet aantreffen, die hen leeren, vermaanen, en verbeteren; en die dat te sterker doen, omdat zy zich onverwacht, en onder eene behaagelyke gedaante vertoonen (Van Engelen 1783, 257).

De plasticiteit van de dichterlijke taal en denkbeelden ondersteunt de didactische doelstelling: spelenderwijs wordt de poëzielezer een beter en wijzer mens. De idee dat een aanschouwelijke inkleding van een morele les de effectiviteit van de boodschap vergroot, is uiteraard niet nieuw. Wel probeert een auteur als Van Engelen meer dan voorheen gebruikelijk was die didactische benadering te koppelen aan de psychologische inzichten van zijn tijd, die hij onder meer aan de school van Baumgarten ontleent. Bij Van Engelen gaat het vooral om de psyche van het publiek, dat immers 'beleerd' moet worden. Het is van hieruit een kleine stap naar een poëtica waarin van de dichter zelf wordt verwacht dat hij bijzonder gevoelig is voor prikkels uit de buitenwereld, dat hij met andere woorden een grote sensibiliteit heeft. Deze stap in de richting van een expressieve poëtica zet Van Alphen in zijn *Verhandeling over het aangeboorne in de poëzij*.

## Hieronymus van Alphen

### *De teergevoelige dichter*

Anders dan bij Van Engelen treedt in het poëticale werk van Hieronymus van Alphen (1746-1803) de oprechtheid van de dichter sterk op de voorgrond: de authenticiteitsgedachte speelt ook al een grote rol in de polemiek die Van Alphen in de jaren vóór zijn *Digtkundige verhandelingen* voert met Perponcher.[13] De kern van deze pennenstrijd behelst Van Alphens afwijzen van de navolgingsgedachte voor wat betreft de lyriek in het algemeen en het genre van de elegie in het bijzonder. Als een dichter een authentiek sentiment als uitgangspunt neemt voor zijn gedicht, meent

Van Alphen, kan men niet van een imitatie spreken: subject en object ofwel de dichter en zijn sentiment(en) vallen hier samen. Perponcher

verwoordt in deze polemiek, althans in de eerste fase, het meer traditionele standpunt: hij verlangt van de dichter een zekere distantie, die moet voorkomen dat de expressie van zijn persoonlijke gevoelens leidt tot een afwijking van de universele natuur van de mens. Men zou het anders kunnen zeggen: bij Perponcher klinkt een wantrouwen door jegens het gevoel dat niet gezeefd is door een kritisch onderzoek van de ratio.[14]

In deze polemiek beroept Van Alphen zich overigens al op de dichterlijke sensibiliteit, een kenmerk van de ware dichter dat hij in zijn latere *Verhandeling over het aangeboorne* uitvoeriger zou behandelen. Als reactie op Perponchers suggestie, dat de dichter zijn particuliere sentimenten zou moeten vergelijken met soortgelijke gevoelens van anderen, onderstreept Van Alphen de uitzonderingspositie van de getalenteerde kunstenaar: de buitenwereld verwekt bij de ware dichter veel sterkere impressies dan bij een gewone sterveling, waardoor hij niet alleen veel meer ervaart, maar ook met een grotere intensiteit. Een vergelijking met de gevoelswereld van anderen is in zekere zin beneden zijn waardigheid.

Als in 1782 dan de *Verhandeling over het aangeboorne* wordt gepubliceerd, valt op dat Van Alphen het talent van de dichter vooral zoekt in eigenschappen die met Baumgartens *analogon rationis* in verband te brengen zijn, namelijk de sensibiliteit en de verbeelding. In een later stadium zal hij nog een verhandeling laten volgen over een derde element van de *analogon rationis*, namelijk het vernuft. Ook als men kijkt naar de bronnen die Van Alphen heeft gebruikt, valt op, dat hij een voorkeur heeft voor de ‘psychologische’ benadering van de dichtkunst. Terecht heeft Jacqueline de Man erop gewezen, dat hij op voor zijn betoog cruciale momenten stukken ontleent aan het werk van Sulzer. Van Alphen beperkt zich overigens niet tot de Duitse *Popularphilosophen*, maar baseert zich ook op Engelse en Franse empiristen.[15]

In de context van dit hoofdstuk is uiteraard vooral van belang, dat Van Alphen de sensibiliteit als de belangrijkste voorwaarde ziet voor een bevredigend dichterschap.[16] Interessant is bovendien dat hij de sensibiliteit meermalen in verband brengt met de eis van oprechtheid. Een aantal bekende ingrediënten van het authenticiteitsdiscours passeert hierbij de revue: dichters die het ontbreekt aan teergevoeligheid voelen niet zelf wat zij anderen willen laten voelen, aldus Van Alphen, en hij verwijst hierbij uiteraard naar Horatius' ‘si vis me flere’ (Van Alphen 1782, 97). Over een correct, maar weinig bevlogen gedicht heet het:

> Er is meer of min geest in; er zijn geen fouten in; Ik zeg maar, de maker heeft zijn voorwerp met geen gevoelig hart beschouwd, en wat zal *ik* dan gevoelen? (ibid., 105).

Evenzeer standaard in teksten die vervuld zijn van de authenticiteitsgedachte, is het negatieve commentaar op dichters die slechts hun hoofd en niet hun hart laten spreken. Bij Van Alphen moeten Boileau, Fontenelle en La Motte het ontgelden, namen die in dit verband vaker vallen.[17] En ten slotte is er een verwijzing naar het genre van de ode:

> Deze teergevoeligheid is ook de oorzaak dat de digter, vooral in de Ode, van de eene gewaarwording tot de andere zo overgaat, dat de middendenkbeelden veeltijds ontbreken (ibid., 102).

Van belang is hier de suggestie, dat de gevoeligheid van de dichter de oorzaak is van de ‘schone wanorde’: de dichter is zelf zozeer geroerd door het onderwerp dat hij bezingt, dat de gedachtesprongen (het weglaten van ‘middendenkbeelden’) een vanzelfsprekend symptoom zijn van deze betrokkenheid. De authenticiteitsgedachte wordt door Van Alphen, anders dan bij Van Engelen, niet enkel op het publiek maar evenzeer op de auteur betrokken.

‘De wijsgeer doet denken, de digter doet gevoelen’, heet het bij Van Alphen en in de beste poëzie treft men weinig ‘geest’. Als ideaal voorbeeld noemt hij de Keltische bard Ossian: bij hem ‘treft men geen geestige wendingen, maar alles werkt op de verbeelding en de gewaarwording’. Bij Fontenelle daarentegen vindt de lezer wel ‘sentimenten’, maar ze zijn geschilderd door een buitenstaander, ze zijn ‘louter vrugten van de verbeeldingskragt’ (ibid., 96). En hiermee stuiten we op de verklaring van het feit, dat Van Alphen de sensibiliteit van de dichter hoger waardeert dan diens verbeeldingskracht: een dichter met veel gevoel en weinig verbeelding kan een goed gedicht afleveren, terwijl een collega met een sterke verbeeldingskracht, maar zonder sensibiliteit gedoemd is te vervallen in retoriek. De verbeeldingskracht kan de dichter wel helpen bij het beschrijven, maar niet bij het ervaren van een ‘aandoening’. Om die reden is Van Alphen weinig gecharmeerd van Hoogvliets *Abraham de aartsvader*:

> de declameerende toon, die juist het tegenovergestelde van de hevige taal des inwendigen gevoels is, heerscht er vrij sterk in (ibid., 111).

Hoogvliets magnum opus is daardoor teveel een ‘redenvoering’ geworden.

Van Alphens onderscheid tussen gevoel en verbeelding is overigens minder eenduidig dan het in eerste instantie lijkt.[18] Enerzijds stelt hij, dat sensibiliteit bepaalt of er sprake is van een ‘waar digter’ en dat het irrelevant is of deze dichter ook over verbeelding beschikt; anderzijds is zijn ‘kring van werken’ door een gebrek aan verbeelding wel beperkter en zal zo'n dichter moeite hebben met het zich verplaatsen in een personage. Zo'n gevoelsdichter kan, lijkt Van Alphen te suggereren, alleen over zijn particuliere wereld dichten; het is opmerkelijk, dat hij hieraan geen negatief oordeel verbindt.[19] Anderzijds zijn de sensibiliteit en de verbeelding in Van Alphens optiek zo sterk met elkaar verweven, dat ze bijkans in elkaar vervloeien:

> De verbeeldingskragt zeker voelt eigenlijk niet - maar - door de verbeeldingskragt wordt een teergevoelig mensch in staat gesteld om te gevoelen; de levendige vertegenwoordiging nu van eens anders omstandigheden, waar door de geest van den digter in staat is om zo te denken, te spreken, te handelen, als hij, wien hy zig verbeeldt, zoude gehandeld hebben, behoort zekerlijk tot de verbeeldingskragt (ibid., 147).

Als de dichter dus geen verbeelding heeft, kan hij het zielenleven van een personage, anders dan hijzelf, niet ‘gevoelvol’ schilderen. Er is ook een direct verband tussen de sensibiliteit en de verbeelding: een grote teergevoeligheid maakt dat de dichter krachtige indrukken ondergaat, waardoor hij in vergelijking met gewone stervelingen over intensere herinneringen beschikt. Niet onbelangrijk, omdat het geheugen immers het reservoir is voor de verbeelding. Een grote sen-

sibiliteit maakt bovendien dat de dichter door méér voorwerpen wordt getroffen dan de doorsnee-mens: hij beschikt dus niet alleen over levendigere, maar ook over een groter aantal herinneringen.

### *Het vernuft van de dichter*

Als men eenmaal de belangrijke rol van de authenticiteitsgedachte in Van Alphens poëticale denken onderkent, is zijn in 1788 gepubliceerde *Verhandeling over de kenmerken van het waar en valsch vernuft* geen vreemde eend in de bijt meer, zoals veel Van Alphen-onderzoekers, naar het schijnt wat teleurgesteld, meenden te moeten constateren.[20] Het vernuft, in de betekenis die Van Alphen eraan geeft, is deel van de *analogon rationis* ofwel van de lagere geestvermogens van de mens: het vernuft stelt de kunstenaar in staat 'zinnelijke' overeenkomsten tussen voorwerpen scherper en vlugger te zien. Het zijn met name stijlmiddelen als metaforen en vergelijkingen die door het vernuft worden voortgebracht. Dit vernuft staat nog wat verder van de sensibiliteit af dan de verbeelding. Net als voor de verbeelding geldt ook voor het vernuft, dat het in dienst moet staan van het gevoel, dat de dichter in eerste instantie inspireert tot zijn gezang.[21]

In elk gedicht speelt het vernuft van de dichter een zekere rol, maar van genre tot genre verschilt de mate waarin dit vernuft passend is. In overeenstemming met de authenticiteitsgedachte stelt Van Alphen, dat met name in gedichten waarin de emoties van het publiek opgewekt moeten worden, opeenstapelingen van vernuft uit den boze zijn. Bij een zeer hartstochtelijke voorstelling is het vernuft al snel storend, doordat het gedicht er te cerebraal van wordt. In zo'n gedicht, aldus Van Alphen, past slechts 'de zuivere taal des harte, dat geheel bewogen niets ademde dan gevoel' (Van Alphen 1788, 275); al te vernuftige beelden accentueren het artificiële karakter en dat is zeker in verheven genres als de ode, de tragedie en het epos ongewenst.

Van Alphen besluit deze verhandeling met de opmerking, dat een ontwikkelde smaak de kunstenaar kan hoeden voor vals vernuft ofwel een teveel aan stijlvertoon. Die smaak maakt, dat hij zich niet voortdurend om regels hoeft te bekommeren; zij is immers een tweede natuur. Een 'zekere beschroomdheid en angstvalligheid' tijdens het dichten acht Van Alphen zeer schadelijk. Zijn poëtica wijkt hier enigszins af van de classicistische: de regels moeten bij Van Alphens ware dichter een 'hebbelijkheid' (ibid., 290) zijn geworden, waar hij zich tijdens het dichterlijke scheppingsproces - Van Alphen vergelijkt dit met het baren van een kind - niet om hoeft te bekommeren. Dat zo'n controle nodig is, lijkt bij Van Alphen ook eerder voort te komen uit de door hem veronderstelde vervreemding van de natuur waar de moderne mens mee te kampen heeft. Deze vervreemding leidt ertoe, dat een contemporain dichter zich eerder dan een natuurdichter als Ossian aan 'vals vernuft' zal bezondigen. De ontwikkeling van een goede smaak kan hem daartegen beschermen. Dit cultuurpessimisme is in het algemeen de reden, dat Van Alphen in zijn poëticale verhandelingen een pleidooi houdt voor de psychologie: de moderne dichter kan middels die kennis weer ontdekken wat de ware natuur van de mens is en hoe hij deze kan treffen. De moderne beschaving met haar corrumperende invloed heeft immers gemaakt, dat hij niet meer geheel op zijn eigen intuïtie kan vertrouwen.[22]

## De lierdichter en het gevoel

### *Het lierdicht en de authenticiteitscultus*

Binnen de laat-achttiende-eeuwse authenticiteitscultus ziet men de oprechte gevoelsexpressie als het meest wezenlijke kenmerk van de dichtkunst. In de poëticale traditie gold dit al in meerdere of mindere mate voor het genre van het lierdicht. In de ode werd ruim baan gegeven aan het pathos en een daarbij passend stijlregister. Dit betekende echter niet dat van de lierdichter geen distantie werd verwacht. Analoog aan de navolging van een handeling in het epos en drama sprak de invloedrijke Franse criticus Charles Batteux voor wat betreft de ode van een imitatie van een gevoel.[23] Zelfs als dit gevoel in oorsprong authentiek was, meende hij, was de intensiteit van het sentiment grotendeels verdwenen als de dichter er een gezang van maakte. Een rauwe, ongecultiveerde emotie had trouwens niets met kunst te maken: de dichter diende zijn gevoelens te bewerken om ze zo voor een breder publiek relevant te maken. Deze idealisering had Batteux tot het wezenskenmerk van alle kunst gemaakt met zijn stelling, dat kunst altijd 'une imitation de la belle nature' behoort te zijn.

De discussie over het lierdicht heeft een belangrijke rol gespeeld in de Duitse authenticiteitscultus: Batteux-vertaler Johann Adolf Schlegel had geen vrede met de lyriekopvattingen van de Fransman.[24] Het lierdicht kon geen 'navolging van de schone natuur' worden genoemd: in het genre was de natuur zelf aan het woord. Er is terecht op gewezen, dat zolang de 'natuur' beschouwd wordt als een universele natuur, er in zekere zin sprake is van een schimmengevecht.[25] Dit geldt echter niet voor de verschuiving van een pragmatische naar een expressieve poëzie-opvatting, waarvan de polemiek tussen Batteux en Schlegel een weerslag is. Schlegels lierdichter uit in enthousiaste staat zijn oprechte gevoelens; zijn taal vloeit van nature voort uit de gevoelens die hem bezielen. Van distantie en van een verfraaiing van de sentimenten, om zo de communicatie met de lezers te bevorderen, is geen sprake meer. In Duitsland werd over het genre van het lierdicht relatief veel getheoretiseerd. Dit gebeurde veelal in de empiristische context, zoals eerder in dit hoofdstuk geschetst. Het genre was zeer geschikt voor een psychologische benadering, omdat de dichter hier in zijn eigen element geobserveerd kon worden. De ode, meende een auteur als Schlegel, gaf een beeld van een hevig geëmotioneerde ziel. Hier waren vooral de lagere 'zielsfaculteiten' aan het werk en veel minder de ratio. De Duitse *Popularphilosophen* gebruikten Baumgartens esthetica en de daarmee samenhangende terminologie bij het verwoorden van een nieuwe theorie van het lierdicht. Deze poëtica van het lierdicht was vooral beschrijvend van aard, al verdween het normatieve vaak niet geheel van het toneel.[26]

Bij J.A. Schlegel en veel andere auteurs bekleedde het lierdicht overigens wel een uitzonderingspositie: bij andere poëticale genres, meenden zij, kon wel van een *imitatio* worden gesproken, omdat het onderwerp een minder heftige vervoering met zich meebracht. Dit bracht ook een stijlvariatie met zich mee: in de verheven ode behoorde sprake te zijn van Boileaus 'beau désordre', al ging het nu niet meer om een 'kunsteffect', maar in andere genres kon de gevoelstaal afgewisseld

worden met meer ‘geregelde’ passages, de weerslag van een zekere geresigneerdheid bij de dichter.

Door het onderwerp van een gedicht zo centraal te stellen bleef men in grote lijnen trouw aan de aloude *decorum*-regels: de verhevenheid van het thema bepaalde het stijlregister. Bij de ‘hoge ode’ hoefde men echter geen regels te geven, want het verheven sentiment - te denken valt aan de liefde voor God of voor het vaderland - bracht vanzelf de *genus grande* met zich mee. Ook de onderverdeling van het lierdicht werd in het algemeen gebaseerd op het onderwerp, dat door de lierdichter werd bezongen: dit varieerde van verheven tot lage thema's, van de lof voor God tot het bezingen van de geneugten van de wijnconsumptie.

Hoe minder het aanzien van het onderwerp dat door de dichter werd bezongen, hoe meer de dichter blijk kon geven van distantie ten opzichte van zijn thema. Waar in de ode slechts de taal van de vervoering passend was, kon men in andere lyrische subgenres wat meer uitgewerkte vormen van beeldspraak toepassen en in de geestig bedoelde gezangen waren zelfs spelingen van het vernuft (grote tegenstellingen bijvoorbeeld) te verdedigen. In deze context past ook het door Curtius gebezigde onderscheid tussen ‘bevindingen’ en ‘verbeeldingen’, waarbij de laatste al een zekere distantie ten opzichte van het oorspronkelijke gevoel belichaamden. Het was de traditie, waarin emotionele exclamaties als de meest extreme uitingen van gevoel werden beschouwd.

Typerend voor de empiristisch geïnspireerde poëtica's was echter, dat strikt rationele taal in principe vermeden moest worden. De dichterlijke ‘rede’ moest een ‘zinnelijke rede’ blijven, al was er dus wel sprake van een glijdende schaal. In deze optiek werd de ode beschouwd als het meest dichterlijke, dat is het meest ‘zinnelijke’ genre, terwijl het leerdicht relatief dicht bij het ‘prozaïsche’ stond. Het belang dat men in deze periode hechtte aan een plastische taal wordt overigens juist ook duidelijk in de discussie over het didactische genre. Het leerdicht werd door veel auteurs in de richting van het lierdicht getrokken, een ontwikkeling die haar weerslag vond in een toenemende populariteit van het genre van de ‘wijsgerige ode’, ook wel de ‘leerode’ genoemd.

## *Lyriekopvattingen van Van Alphen en Brender à Brandis*

In de vaderlandse poëticale discussie is het nodige te merken van de hiervoor geschetste ontwikkeling in het denken over het lierdicht. Bekend is de onenigheid tussen Van Alphen en Perponcher over de toepasbaarheid van het *imitatio*-beginsel op het lierdicht. Hun polemiek is voor wat betreft dit onderdeel een weerklank van de discussie tussen Batteux en J.A. Schlegel. Het feit dat Perponcher al in 1770 een deel van het werk van Batteux had vertaald en dat Van Alphen met zijn Riedelvertaling gekozen had voor een leerling uit de school van Baumgarten, maakt die parallel begrijpelijk.[27] Belangrijk is de constatering, dat Van Alphen, net als J.A. Schlegel, alleen voor het verheven lierdicht een uitzonderingspositie opeiste. Als een dichter zijn eigen gevoelens tot onderwerp neemt in een gedicht, kan men niet spreken van een ‘navolging’, terwijl dit wel mogelijk is in genres waarin een handeling wordt weergegeven. Opmerkelijk is ook Perponchers suggestie, dat de lierdichter

vanuit een zekere distantie ook zijn eigen gevoelens zou moeten onderwerpen aan een soort van ‘vergelijkend

warenonderzoek': zo kan hij zijn gevoelsexpressie zuiveren van al te particuliere bijzaken. Van Alphen wijst zo'n kritisch zelfonderzoek van de hand.

Al eerder in dit hoofdstuk werd duidelijk, dat Van Alphen een verband aanbrengt tussen de sensibiliteit van de dichter en zijn talent voor de ode, het genre waarin het gevoel het sterkste doorklinkt. Het is ook daarom, dat Van Alphen het rijm ongeschikt acht voor de ode: de 'vlugt der genie' moet juist in dit genre onbelemmerd blijven.[28] Naar aanleiding van een praktijkvoorbeeld - een rijmloze ode van Joannes Petrus Kleyn - merkt Van Alphen op, dat een berijming van deze regels het effect van de snelle opeenstapeling van denkbeelden te niet zou doen:

> Men neme er eens de proef van, door deze regels in rijm overtebrengen, en men zal bevinden, dat men den geest van de oorspronkelijke voorstelling verliest. - Het spreukagtige krijgt de overhand; en het sentimenteele vermindert (Van Alphen 1782, CLV).[29]

De oppositie 'spreukachtig' versus 'sentimenteel' is om een aantal redenen interessant: ze past in de traditie van het gedicht als 'zinnelijke rede', waarbij een reserve hoort bij het 'epigrammatische', dat teveel distantie, teveel denkwerk van de dichter suggereert. Het gebruik van het woord 'sentimenteel' als synoniem voor 'gevoelig' geeft bovendien de overeenkomst in denkwereld aan tussen Van Alphen en Feith.[30]

In 1786 verschijnt de door het genootschap *Kunst wordt door arbeid verkreegen* bekroonde *Verhandeling over het lierdicht* van de in Amsterdam woonachtige onderwijzer in wis- en sterrenkunde Gerrit Brender à Brandis (1751-1802), in de jaren tachtig van de achttiende eeuw één van de meest actieve vaderlandse critici.[31] Brender kiest in de polemiek tussen Batteux en J.A. Schlegel, net als Van Alphen, expliciet partij voor de Duitser. Zijn definitie van het lyrische genre ademt dan ook een Baumgarteniaanse geest: Brender stelt

> dat men het Lierdicht moet beschouwen als eene zinnelijke en volkoomene uitdrukking van hartstochtelijk gevoel, het welk de gantsche ziel van den dichter inneemt (Brender à Brandis 1786, 24-26).

Het is niet de enige passage waarin Brender zich een adept van Van Alphen en de Duitse *Popularphilosophen* betoont. Ook zijn pleidooi voor een theoretische benadering van de dichtkunst is duidelijk geïnspireerd door soortgelijke uitlatingen van Van Alphen. Brenders benadering maakt echter vaak een tweeslachtige indruk, waardoor het niet duidelijk is of hij een dichterlijke praktijk beschrijft dan wel een normatieve poëtica van het lierdicht beoogt.[32] Minder dan Van Alphen lijkt Brender erop uit, dat de theorie een tweede natuur wordt voor de dichter, waardoor hij de regels 'vanzelf' toepast, zoals eens de eerste dichters deden, omdat zij niet vervreemd waren van de 'natuur'.

Ondanks het geschipper tussen het descriptieve en normatieve kan Brenders verhandeling gelezen worden als een pleidooi voor authenticiteit in de dichtkunst. Zo meent Brender dat de dichter niet kan volstaan met het schilderen van de uiterlijke kentekenen van de hartstochten; hij moet die hartstochten van binnenuit oproepen:

> En hier door klinkt de Lier het beste, wanneer de snaaren van het hart den toon aanvoeren, en de hartstochtelijke luim den Dichter doet zingen (ibid., 34).

De odendichter raakt geëmotioneerd door de schoonheid van de natuur, die hij beter dan gewone stervelingen opmerkt: 'Zijne verrukking maakt hem geheel en al gevoel' (ibid., 53).

Het is deze intense gevoelservaring die maakt dat de ode, aldus Brender, door 'Alle Schrijvers' als de meest karakteristieke dichtvorm wordt aangemerkt. Getroffen door de natuur verheft de dichter zich in de ode 'het hoogste, spreekt de verhevenste woorden, die derhalven ook het verste van den prosa-stijl afgescheiden zijn' (ibid., 52). Daar komt bij, dat het de meest oorspronkelijke dichtvorm is: met de eerste taal uitte de primitieve mens in vervoering zijn bewondering voor de schepping en hij deed dat zonder zich om regels te bekommeren. Dit enthousiasme behoort ook het kenmerk van de moderne odendichter te zijn: 'Een koud en gevoelloos Dichter doet de Ode schande aan'. De stijl van de ode is een uitvloeisel van de vervoering van de dichter: het vuur manifesteert zich bijvoorbeeld in de zogenaamde 'sprongen', die de 'verwarring der Ziel' (ibid., 58-60) illustreren.

Maar gelden deze opmerkingen nu voor alle lyrische genres in dezelfde mate? Zoals dat past in een empiristische benadering is bij Brender het object dat de gevoelens van de dichter ontketent, bepalend. Zo vindt men in de 'hymnus' (de ode met een religieus thema) de 'lof der Godheid, in de vuurigste verbeelding en met de verrukkendste aandoening' (ibid., 68), maar de heldenode wordt al gekenmerkt door een iets minder verheven stijl: het gevoel is er gematigder. In de elegie of klaagzang is het gevoel nog minder krachtig, waardoor enige reflectie mogelijk wordt bij de dichter en hij 'zijne aandoeningen [kan] ontleden' (ibid., 90). Bij dit lyrische subgenre gaat het niet zozeer om een ander onderwerp dan bij de ode, als wel om andersoortige emoties: waar het bij een ode om de eerste heftige gevoelens gaat, betreft het bij een elegie meer een herinnering aan een moverende gebeurtenis. Waar in de ode eigenlijk alleen het sentiment een rol speelt, wordt dit in de elegie vermengd met herinneringen. Anders gezegd: in de ode spreekt slechts het gevoel van de dichter, in de elegie wordt dit gecombineerd met de verbeelding. Brender ontleent dit onderscheid wederom aan Schlegel; hij had het ook terug kunnen vinden in de eerder in dit hoofdstuk behandelde verhandeling van Curtius. Het past in het Baumgarteniaanse denken: een prikkel uit de buitenwereld wordt in eerste instantie omgezet in een sentiment ofwel een emotioneel geladen denkbeeld. Als er sprake is van meer distantie, bijvoorbeeld in ruimte en tijd, dan treedt de verbeelding in werking en reproduceert de oorspronkelijke ervaring. In feite gaat het hierbij om een eerste stap in het proces van het abstraheren, dat uiteindelijk tot een rationeel denkbeeld kan leiden.

Toch brengt Brender ook de elegie in verband met de authenticiteit van de gevoelsexpressie:

> De rijkheid van de stoffe is zo veel te grooter en menigvuldiger, om dat de verbeelding, zo wel als de aandoening, in deze soort van dichten, beezig gehouden wordt. Echter blijft de aandoening de eenige bron van alle de beelden, welke door de verbeelding, betrekkelijk op het onderwerp, voortgebracht worden (ibid., 93).

Brenders benadering doet hier denken aan die van Van Alphen: verbeelding die niet gevoed wordt door een 'aandoening' wordt afgewezen. Gevoelloze taal ofwel 'koude zedenspreuken, vergezochte woordenpraal, onnutte beelden en gelijkenissen, en andere sieraaden, die meer kunst dan waar gevoel zouden uitdrukken' (ibid., 94) zijn ook in de elegie uit den boze.

Niet lang nadat Brenders *Verhandeling over het ierdicht* bekroond werd, zou Rhijnvis Feith - in 1782 nog zelf met goud beloond voor een verhandeling over het genre van het heldendicht - fundamentele kritiek uiten op het principe van een genre-indeling. Met zo'n theorie, meent hij in navolging van de Duitse kunstcriticus Johann Gottfried Herder, wordt de oorspronkelijkheid van het dichtersgenie miskend. Het dichtwerk van een genie stoort zich niet aan de willekeurige grenzen van zulke genres. Na 1800 worden vaderlandse genrestudies schaars, hetgeen ongetwijfeld te maken heeft met de sterk anti-theoretische geest van die jaren, waarover in het volgende hoofdstuk meer.

De empiristische benadering van de dichtkunst verdwijnt na 1800 bijna geheel van het toneel. Een uitzondering is de dichter/criticus Joannes Petrus Kleyn (1760-1803), van wie in 1817 posthuum nog *Eenige losse theoretische en aesthetische gedachten over het lyrisch gedicht* worden gepubliceerd. Kleyn, die voor wat betreft zijn poëticale scholing duidelijk schatplichtig is aan Van Alphen, verwijst veelvuldig naar achttiende-eeuwse buitenlandse theoretici, onder wie veel *Popularphilosophen*.[33] Ook het 'zinneljkheids'-concept speelt in zijn verhandelingen een grote rol. Kleyns ideale lierdichter is iemand die plastische taal bezigt en niet de taal van de 'logica'. Het verband in lierdichten is ook niet rationeel van aard; in Kleyns lierdichten draait het om de wetten van de verbeelding. Men herkent hierin de taal van Baumgartens *analogon rationis*. Over de lyricus schrijft Kleyn:

> In het *Lierdicht* [..] stapt hij, om zoo te spreken, van berg op berg, en laat het dal aan zijnen beoordeelaar. Hieruit ontstaat een *schijnbaar gebrek van orde*; maar dat gebrek is ook enkel *schijnbaar*. Bij eene kunstkundige ontwikkeling vindt men er de schoonste overeenstemming in. De gewaarwordingen des Dichters, dit ziet men alsdan, volgden op elkanderen naar de wetten der Verbeeldingskracht, en niet naar die der Logica. Zijn stijl is dan zamengetrokken, en vol driftigen haast (Kleyn 1815, 36).

Of deze 'schone wanorde' nu de vrucht is van een dichterlijk enthousiasme of van een min of meer calculerende dichter met psychologisch inzicht blijft bij Kleyn, net als bij Brender, in het midden: de descriptie van het genre is zo nauwkeurig, dat er iets normerends van uit lijkt te gaan.[34] In ieder geval is duidelijk, dat Kleyn in de geest van Van Alphen een onderscheid maakt tussen de dichter van een ode en bijvoorbeeld een producent van een herdersdicht. In het laatste genre vergt Kleyn een meer bewuste toepassing van de regels. Het genre-onderscheid is bij Kleyn, anders dan bij Feith, geen lege huis geworden.

## Rhijnvis Feith: de sentimentele dichter

Rhijnvis Feith (1753-1824) kan beschouwd worden als de meest uitgesproken vaderlandse vertegenwoordiger van de authenticiteitscultus. In zijn eerste belangrijke poëticale bijdrage, de prijswinnende *Verhandeling over het heldendicht* uit 1782, is daar nog niet zo veel van te merken. Het authenticiteitsdenken wordt in deze tekst vooral in een pragmatische context geplaatst, met name in het hoofdstuk over het 'belang' . Een beroep op het 'belang' ofwel de interesse van de lezer wekt emoties op, waardoor de lezer geheel en al door het gedicht in beslag worden genomen.[35] Feith benadert dit vanuit het perspectief van de recipiënt:

> Bij eene gestadige afwisseling der rijkste voorstellingen, vallen wij eindelijk in den slaap: wij willen niet altijd denken, wij willen zeer dikwijls gevoelen, en het zijn de hartstochten alleen, die, gelukkig, juist aangebragt, in een werk van langen adem in ons die lusteloosheid voor kunnen komen (Feith 1782, 34).

In zijn merendeels poëticaal getinte *Brieven over verscheide onderwerpen* (1784-1793) zal Feith de aandacht verschuiven van de receptie naar de creatie van het kunstwerk.

De relatief weinig opgemerkte verwantschap met Van Alphen moge blijken uit de identieke wijze waarop Feith de teergevoeligheid aanwijst als de grondslag van de dichterlijke oorspronkelijkheid. Feith verwijst hierbij naar de Franse dichter en satiricus Alexis Piron (1689-1773):

> Van deeze teergevoeligheid, de oorzaak der oorspronglijkheid in de schoone kunsten, zegt Piron in zijne *Metromanie* te regt: *La sensibilité fait tout notre genie*.[36]

De sensibiliteit stelt de dichter volgens Feith in staat om 'zijne eigen gewaarwordingen, zo levendig als ze in zijne ziel plaats gehad hebben, in zijne schriften [..] overtebrengen, zo dat die als 't waare het afdruksel zijner eigen ziel zijn' (ibid. , 34). Voor Feith zijn de sentimentele en de teergevoelige of sensibele ziel synoniem: de gevoelens van de sentimentele dichter zijn authentiek en dus niet aan 'boeken' ontleend.

Net als Van Alphen laat Feith zich inspireren door een empiristische denkwereld, al valt dit bij hem wat minder op: Feith schrijft immers bewust voor een breder en minder ontwikkeld publiek dan Van Alphen. Ook bij Feith is echter de indruk die de natuur op de mens maakt het uitgangspunt. Deze natuur is in principe universeel. Het verschil tussen een geniaal en een middelmatig dichter zit in de mate van gevoeligheid: het genie is dermate sensibel, dat hij de natuur intenser beleeft. Als Feith dit genie beschrijft, passeren de bekende ingrediënten de revue, al is het wat meer terloops dan bij Van Alphen.[37] Een genie raakt 'van ieder voorwerp, dat hem omringt, levendig doordrongen' (Feith 1785, 3), een kenmerk dat Van Alphen onder de sensibiliteit liet vallen. Feiths genie creëert zo een beeldenreservoir, dat hij voortdurend kan oproepen (de reproducerende verbeelding) en waarmee hij bovendien nieuwe combinaties voortbrengt (de scheppende verbeelding). Als Feith tegenover

Perponcher het sentimentele probeert te verdedigen, brengt hij wat hij het ‘vals sentimentele’ noemt in verband

met een ongebreidelde verbeelding, die niet gevoed wordt door een authentiek gevoel. De Contouren van de empiristische literatuuropvatting komen ook bij Feith helder aan het licht. Daarbij past ook dat een geslaagd gedicht door Feith gedefinieerd wordt als de 'hoogstmogelijke zinnelijke rede' (Feith/Kantelaar 1796, 554). Het 'zinnelijkheids'-concept wordt door hem veelvuldig in zijn betogen betrokken. Het is, als het gaat om een verwantschap tussen Feith en Van Alphen, frappant dat juist Van Alphen door Feith wordt geprezen om de 'zinnelijke' nuances in een beschrijving van de avondstond: Van Alphen heeft de schoonheid van de avond zelf ervaren, terwijl een dichter als Hoogvliet in een soortgelijke descriptie zijn toevlucht neemt tot een 'imitatie'.[38]

Feiths poëtica heeft, in overeenstemming met de laat-achttiende-eeuwse authenticiteitsgedachte, sterk anti-intellectualistische trekken, zelfs in de wat gematigder brieven over de smaak.[39] Het is hier niet de plaats om uitgebreid in te gaan op de tegenstrijdigheden in Feiths smaakconcept - empiristische en rationalistische denkbeelden staan naast elkaar; bij Feith kan een smaak zowel een schoonheidservaring in de geest van Dubos en Baumgarten zijn als een rationeel schoonheidsoordeel, gebaseerd op kunstregels - maar het is wel belangrijk om te constateren, dat de rationele smaak voor Feith duidelijk minder zwaar weegt dan de meer intuïtieve schoonheidservaring. En die smaak moet in ieder geval tot een tweede natuur worden, die op geen enkele wijze het enthousiasme van de dichter in de weg staat.

De authenticiteitsgedachte wordt door Feith dan ook verpakt in een eenduidig advies aan de vaderlandse poëten:

> Dichters! wilt gij waarlijk behagen door gewaarwordingen te verwekken, zoekt gij uwe Lezers te bewegen, bestudeerd dan niet hoe eene passie zich vertonen moet, maar vertoond gij zelven ze (Feith 1785, 172).

Het is maar één van de talloze plaatsen in Feiths *Brieven* waar de authenticiteitsgedachte aan de oppervlakte verschijnt. In de context van dit hoofdstuk is de vraag interessant, in hoeverre het bij Feith werkelijk gaat om de authenticiteit van de dichterlijke expressie en niet (alleen) om een moverende uitwerking bij de lezers. Van belang is in dit verband de hardnekkige wijze, waarop Feith zijn afgrijzen uit over een teveel aan 'geest' in de dichtkunst. In overeenstemming met de traditie moeten ook bij hem bepaalde Franse en Italiaanse dichters het ontgelden:

> Die eigen gewaande Kunstrechters, die over onnatuurlijkheid en romaneskheid schreeuwen in produkten van groote Genien, waar beide deeze gebreken in de daad niet zijn, waar het enkel aan hunne eigen ongevoeligheid en onkunde hapert, stappen zeer gemaklijk over alle mogelijke onnatuurlijkheden heen, zo dra ze met het merk der geestigheid prijken. Men schreeuwe zich vrij heesch, dat het onnatuurlijk zij herders en herderinnen dezelfde taal te doen spreken, daar men zich in de fraaie Gezelschappen te Parijs van bedient - dat het onkunde en valschen smaak verraad' om met oratorische figuuren, die *à force d'esprit* uitgedacht, en na alle mogelijke polijsting nog naar de lamp deken, te schermen, waar de naïve taal van 't gevoel vereischt wordt, - moeite vergeefs! - Fontenelle

is en blijft de geliefde Dichter van 't publiek, en alles is bij hem natuurlijk, dewijl het geestig is (Feith 1784, 82-83).

Vervolgens roemt Feith de idyllische natuurschildering van Salomon Gessner (1730-1788) en Ewald von Kleist (1715-1759); hij zet deze 'moderne' Duitse dichters positief af tegen de naar zijn smaak gemaniëreerde 'kunst' van Bernard Ie Bovier de Fontenelle (1657-1757) en Giovanni Battista Guarini (1538-1612).[40] Het fragment is daarom zo veelzeggend, omdat het allerlei elementen van het authenticiteitsdiscours bevat: het anti-cerebrale, het anti-retorische en het anti-artificiële. De oorzaak van het ontbreken van ware sentimenten in Fontenelles gedichten zou zijn, dat het oprechte gevoel bij de Franse dichter ontbreekt: de vernuftigheden, de gezochte stijlfiguren zijn hiervan het logische uitvloeisel.

Voor Feith brengt de gevoelsexpressie ook een specifieke taal met zich mee. Hij verbindt dit denkbeeld met Horatius' bekende adagium, dat binnen het authenticiteitsdiscours zo vaak een rol speelt. Feith brengt het zonder enige aarzeling in verband met de oprechtheid van de dichter:

> Indien het gezegde van Horatius waar is: *zo gij wilt dat ik schreien zal, schrei gij dan eerst*; dan kan geen sentimenteel schrijver immer de harten medesleepen, of de gewaarwordingen, die hij uitdrukt, die hij in de ziel van anderen poogt te verwekken, moeten eerst in zijn eigen hart gewoond hebben en *daar uit lijnrecht op zijn papier gekomen zijn* (cursivering - JO). Het gevoel laat zich van alle dingen het minst nabootsen. 't Heeft zijne eigen natuurlijke wending, zijn eigen kunstelooze taal; eene zekere stilte en kortheid van stijl, mag ik mij zo uitdrukken, die tot in de kleenste trekken karakteristiek is, en zelfs een enkel overtollig of niet juist uitdrukkend woord haat. Niemand zal hieromtrent ligt bedroogen worden. Gevoel werkt altijd op gevoel. Zo een sentimenteel schrijver onwillige tranen uit de oogen weet te lokken, dan moet 'er wel waar gevoel in zijne schriften zijn; zo hem dit mist en de ziel zijner Lezeren koud blijft, heeft hij, bij al zijn kunst, zeker zelf niet gevoeld, en niets kan dit gebrek in zijn werk herstellen (Feith 1787, 57).

Het interessante is nu, dat Feith geneigd is deze gevoelstaal - de 'stilte' en 'kortheid' lijken wel allusies op Winckelmanns beschrijving van het verhevene bij de Grieken - met alle literatuur in verband te brengen en dus niet alleen met genres, waarin traditioneel het pathos een overheersende rol speelde. Dit is, zoals eerder opgemerkt, een kenmerkende tendens in de laat-achttiende-eeuwse authenticiteitscultus. Het generaliseren van de gevoelstaal als passend bij alle poëziegenres lijkt in eerste instantie minder aanwezig in Feiths uitvoerige behandeling van het minnedicht. Men is minnedichter, aldus Feith, als

> de eigen overkropte gewaarwording der natuur en der onschuld uit uw hart op uw papier [vloeit] , zonder dat gij op de goed- of af-keuring van anderen denkt (Feith 1789, 69).

De gevoelstaal lijkt hier als een typerend kenmerk van een specifieke dichtsoort te worden gepresenteerd. In dezelfde brief echter verzet Feith zich tegen elke normatieve genreleer. Slechts de middelmatige dichter heeft hier behoefte aan, maar 'De Genie

[..] overschrijdt deeze, hem veels te enge, grenspaalen; voor afgepaste regelmatigheden biedt hij verrukkende schoonheden aan' (ibid., 62).[41]

Feiths *Brieven* zijn, het is al opgemerkt, in een andere stijl geschreven dan het literatuur-theoretische werk van Van Alphen. Deels is dit toe te schrijven aan de opzet van Feiths poëticale werk: hij wilde voor een relatief breed publiek schrijven. Misschien is er ook nog een andere reden voor het grote verschil in stijlregister: met zijn populariserende schrijfwijze maakt Feith duidelijk, dat hij weinig moest hebben van een al te theoretische benadering van de kunst. Naast de minder 'wijsgerige' aanpak valt in Feiths poëticale werk ook het in vergelijking met Van Alphen veel grotere chauvinisme op en ook een uitgesprokener antinormatieve houding, waarvan de opmerking over genre-indelingen een illustratie is. Al deze facetten maken dat Feiths werk veel verwanter is met het common sense-betoog, dat in het volgende hoofdstuk aan de orde zal komen. Hij spreekt veel meer dan Van Alphen de taal van een auteur als Jeronimo de Bosch, al doet dit niets af aan de principiële verschillen tussen het empirisme van Feith en het common sense-betoog van De Bosch. Mogelijk heeft Feith door zijn toegankelijkheid wel een relatief grote invloed uitgeoefend op latere poëticale verhandelaars.

Na 1800 voegt Feith maar weinig toe aan zijn kritische werk. Van de twee verhandelingen die hij schreef - Buijnsters heeft er de nodige aandacht aan besteed - is er één ongepubliceerd gebleven en de andere is pas in 1828 posthuum gepubliceerd, drie jaar ná het einde van de door mij onderzochte periode. Belangrijker is, dat deze bijdragen niet van invloed geweest kunnen zijn op de poëticale discussie. Buijnsters heeft laten zien, dat Feith op latere leeftijd opschoof naar een idealistische poëtica, overigens zonder het empirisme van zijn jeugd geheel en al af te schudden.[42] Hoe interessant deze ontwikkeling voor een beter begrip van Feith ook is, het moet gezegd dat hij na 1800 geen 'trendsetter' meer is. Andere auteurs, over wie in het derde hoofdstuk meer, hebben veel radicaler gekozen voor een idealistisch standpunt op het gebied van de esthetica.

## Eindnoten:

1 Over de 'esthetica' van Baumgarten en de *Popularphilosophen*: Nivelle 1971; Nivelle 1977, 34 e.v.; Schmidt 1982; Van Gerwen 1992, 26-36.
2 Stone 1967, 13-16.
3 Voor het onderscheid tussen een Cartesiaanse rationalistische esthetica en een Newtoniaanse empiristische esthetica: Knabe 1972, 14-15.
4 Nivelle 1977, 34-38; Van Gerwen 1992, 32-34.
5 Schmidt meent: 'die Erkenntnis der Vemunft ist lediglich die "Erweiterung" , die weiter vorangetriebene Analyse dessen, was das analogon rationis erkannt hat'. Zie: Schmidt 1982 ) 193. De 'onduidelijke' kennis van de *analogon rationis* gaat dan over in de 'duidelijke' kennis van de ratio. Het object waarvan kennis wordt genomen, heeft in Baumgartens benadering een ontologische status; de wijze van kennis nemen heeft daar geen invloed op.
6 Buijnsters 1963, 115-119. Buijnsters citeert ook Van Alphens motivatie voor het gebruik van de term 'zinnelijk' in plaats van 'zintuiglijk': 'Ik weet geen beter woord dan dit voor het hoogduitsche *sinnlich*, schoon ik wel weet, dat men in onze taal hetzelve in dien zin niet doorgaands gebruikt. *Zintuiglijk* kan men niet zeggen, daar dit woord alleen betrekkelijk is tot de uitwendige gewaarwording; en daar men onder het woord *zinnelijk* niet alleen de uitwendige, maar ook de inwendige gewaarwording verstaat'. Zie: Riedel/Van Alphen 1778, 4. Met de

uitwendige gewaarwordingen zou Van Alphen de zintuiglijke ervaringen bedoelen en met de inwendige de indrukken van de verbeelding en de harts-tochten. Zie ook: De Koe 1910, 67. Over de term 'zinnelijk' bij Van Alphen: De Man 1992.

7 Riedels *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767) is vaak afgedaan als een weinig oorspronkelijk werk. Terras verzet zich tegen het gangbare beeld van Riedel als niet meer dan een compilator van andermans ideeën. Zo zou Riedel er al geruime tijd vóór Herder een cultuurrelativerende visie op hebben nagehouden. Ook Terras meent echter, dat Riedels oorspronkelijkheid meer naar voren treedt in andere werken dan de *Theorie*. De *Theorie* acht zij vooral belangrijk, omdat Riedel er veel Engelse 'sensualistische' denkbeelden in verwerkte die daarmee voor het eerst in Duitsland enige bekendheid kregen. Zie: Terras 1972.

8 Deze verhandeling verscheen samen met een paar andere van Curtius' hand als bijlage bij een Nederlandse vertaling van de *Poetica* van Aristoteles. Bilderdijk zou zijdelings betrokken zijn geweest bij deze vertaling uit 1780. Zie: Inleiding van Van der Ben en Bremer bij Aristoteles 1988, 7. Oorspronkelijk was deze *Abhandlung von dem Wesen und dem wahren Begriffe der Dichtkunst* verschenen als bijlage bij een door Curtius vervaardigde Duitse vertaling van Aristoteles' *Poetica* uit 1753. Zie: Scherpe 1968, 28.

9 Deze vorm van 'verbeelding' moet niet verward worden met de beeldspraak, die deel uitmaakt van de dichterlijke expressie. Zowel bij een 'bevinding' als bij een 'verbeelding' kan dus een vergelijking of een metafoor worden gebezigd. Dit onderscheid tussen 'bevindingen' en 'verbeeldingen' is ook bij Baumgarten te vinden, bijvoorbeeld waar deze de 'lagere' geestvermogens opsomt. Als eerste twee noemt hij dan de 'Empfindungen' ofwel *sensationes* en de 'verbeeldingen'. Bij de sensaties is sprake van een grotere levendigheid. Zie: Schmidt 1982, 189-191.

10 Van Engelen gebruikt overigens de term 'zinnelijk' niet. Zijn schatplichtigheid aan de school van Baumgarten blijkt onder meer uit zijn opmerkingen over 'klaare', maar 'verwarde' denkbeelden, de denkbeelden derhalve die met behulp van de *analogon rationis* tot stand komen. Zie ook de inleiding van Wijngaards bij Van Engelen z.j., 17.

11 Voor wat betreft de toneelschrijver deed hij dit al in zijn *Wijsgeerige verhandeling over den schouwburg* uit 1775. Zie: Van Engelen z.j., 88.

12 Soortgelijke denkbeelden vindt men in deze periode onder anderen bij Bilderdijk en Brender. Zie: Bilderdijk 1783, 9-10; Brender à Brandis 1782, 257. De auteurs meenden deze kwestie omstandig uit de doeken te moeten doen, omdat met name in het vaderland de 'lering' traditioneel hoog scoorde. Het is hun niet te doen om een ondergraven van didactische doeleinden, maar wel om het bestrijden van 'berijmde preken'. De hele kwestie hangt sterk samen met de Baumgarteniaanse benadering van de dichtkunst als 'zinneljke rede'. Zie: Nivelle 1977, 38-39.

13 Over deze polemiek: De Koe 1910, 109-126; Reijers 1942, 63-72; Buijnsters 1973, 137-139; Kloek 1985; Bulhof 1993, 122-139; Oosterholt 1994.

14 Perponcher treedt in deze pennenstrijd naar voren als een auteur die weinig moet hebben van de 'Baumgarteniaanse' esthetica. Zie hiervoor ook: p. 40-42.

15 Ondanks zijn 'eclecticisme' denk ik derhalve, anders dan De Man, dat er wel een zekere richting aan te geven is in Van Alphens inspiratiebronnen. Het komt mij voor, dat hij bijna nergens denkbeelden overneemt, die in tegenspraak zijn met de empiristische benadering.

16 Voor deze sensibiliteit en de link met het empirisme en sensualisme: Knabe 1972, 427-433.

17 De kritiek op Fontenelle gaat bijvoorbeeld terug op Rémond-St-Mard, die Fontenelle al in 1734 een 'chaleur artificielle' verweet. Een dergelijke ontlening maakt duidelijk dat, alhoewel in de vaderlandse beeldvorming de 'gemaakte' dichter nogal eens met de Fransman wordt geassocieerd, het authenticiteitsdiscours zijn wortels voor een belangrijk deel juist in de Franse literatuurtheorie heeft. Zie: Otto 1973, 151.

18 Johannes 1992, 132-133.

19 In dit opzicht kan men Van Alphen zien als een voorloper van die auteurs, die na 1800 de huiselijke poëzie proberen te verdedigen tegen opponenten, die dit 'genre' als te beperkt en te weinig creatief beschouwen. Zie: Krol 1997.

20 Bijvoorbeeld De Koe 1910, 152-154 en Spoelstra 1931, 47. Buijnsters interpreteert de verhandeling overigens niet als een breuk met de voorgaande publicaties. Zie: Buijnsters 1973, 170-172. Het is te betreuren, dat de verhandeling over het vernuft niet is opgenomen in De Mans recente teksteditie van Van Alphens kunsttheoretische werk. Johannes besteedt weinig aandacht aan deze verhandeling, terwijl de term 'vernuft' bij Van Alphen als een synoniem voor 'verbeelding' kan worden beschouwd.

21 Een soortgelijke benadering vindt men bij J.A. Schlegel, die het sensibele genie stelt tegenover de dichter met 'Witz'; de laatste wordt door Schlegel vergeleken met een geschminkte 'Coquette'. Zie: Von der Lühe 1979, 233.

22 Een ongecorrumpeerde, sensibele dichter zal derhalve niet het gevaar lopen, dat zijn verbeelding - in gang gezet door zijn gevoeligheid - groteske vormen voortbrengt. Zo'n dichter heeft de controle van de ratio niet of veel minder nodig. Dit als kanttekening bij Johannes' suggestie, dat Van Alphens poëtica uiteindelijk een cerebraal karakter zou hebben. Zie: Johannes 1992, 128. Het pessimisme met betrekking tot de mogelijkheid van poëzie in een filosofische eeuw is ook typerend voor veel Franse auteurs uit de achttiende eeuw. Zie: Bénichou 1973, 52.

23 Batteux' genreleer werd in 1782 in vertaalde vorm gepubliceerd in het tijdschrift *Algemeene oefenschoole van konsten en weetenschappen*. Onder de titel *Aanleiding tot de Nederduitsche digtkunst* zou volgens Wille voor een belangrijk deel een vertaling van Batteux' *Principes de litterature* (1755) schuil gaan. Zie: NN 1782; Wille 1993, 141-142.

24 Over de lyriekopvattingen van J.A. Schlegel en zijn polemiek met Batteux: Scherpe 1968, 190-205 en Siegrist 1969. Zie voor de rol van het concept 'natuur' in de esthetische discussie: Lovejoy 1965.

25 Kloek 1985; Johannes 1992, 133.

26 Scherpe geeft voorbeelden uit het kritische werk van J.A. Schlegel en Moses Mendelssohn van pogingen om een psychologische/descriptieve benadering van de lyriek te combineren met een normatieve aanpak. Zie: Scherpe 1971.

27 Voor de Batteuxvertaling: Perponcher 1770. Over dit werk: Bulhof 1993, 86-105.

28 In het Duitse taalgebied heeft in de achttiende eeuw met name Bodmer zich ingezet voor de rijmloze poëzie, met als argument dat het rijm de gevoelsexpressie zou remmen. Het ideaal van Bodmer was een 'herzrührende Schreibart' die niet belemmerd mocht worden door technische obstakels. Zie: Schmidt 1985, 58. Mede onder invloed van Van Alphens pleidooi voor rijmloze poëzie ontwikkelt zich in de jaren tachtig van de achttiende eeuw ook hier een bescheiden discussie over voor- en nadelen van het rijm (zie ook p. 46-47). In Duitsland, meent bijvoorbeeld Schuppenhauer, markeert de discus sie over het rijm een stadium in een poëzieontwikkeling van een meer traditioneel vers naar de zogenaamde 'Erlebnisdichtung'. In Nederland lijkt de discussie wat gecompliceerder te verlopen, zeker wanneer Kinker en Bilderdijk zich na 1800 gaan inzetten voor de alexandrijn. Zie: Schuppenhauer 1970, 105-381; Geurts 1906, 36-71; Kossman 1922, 75-90.

29 Het rijmloze vers van Kleyn is een goed voorbeeld van een experimenteel gedicht in die zin dat het in deze periode bijvoorbeeld ongebruikelijk was om een zin over strofen te verdelen. Het eindrijm zou volgens Van Alphen in een dergelijk gedicht het stuwende effect van de gevoelsstroom verstoren. Van Alphen citeert het gedicht in zijn geheel: 'Gelijk twee Eng'len, als broeders,/Op het zelfde tijdstip geschapen,/En bij des waerelds geboorte,/ Van God tot vrienden bestemd,// Bij hunne reis van den hemel/ Elkander weenend verlaten;/ Zo lang op de waereld,/ Verwijderd, rondom zwerven,// Dan met een treurig verlangen,/ Onverwagt, zich wedervinden -/ Elkander dankbaar omhelzen,/ En zo weêr hemelwaard stijgen -// Ook zo verlaten en eenzaam/ Zogt mijn kloppend hart zijne broeders;/ Tot dat het uur der ontmoeting/ Ons sympathetisch verbondt. -'. Zie: Van Alphen 1782, CLIV.

30 In de studie van Annemieke Meijer naar het Nederlandse sentimentalisme ontbreekt het verband tussen het gebruik van 'sentimenteel' door Van Alphen en zijn verhandeling over de dichterlijke 'sensibiliteit'. Zie: Meijer 1995, 30-31.

31 In zijn tijdschriften *Taal- dicht- en letterkundig kabinet* (1781-1784) en *Taal-dicht-en letterkundig magazijn* (1785-1790) plaatste Brender naast oorspronkelijke bijdragen, veelal van hemzelf, veel vertalingen van belangrijke achttiende-eeuwse kunsttheoretici als Marmontel, Lessing, Batteux, J.A. Schlegel en Priestley.

32 Die ambivalentie speelt ook een rol als Brender het belang van het 'zinnelijke' toelicht. Aan Sulzer ontleent hij: 'Elk begrip, iedere voorstelling in ons, zij moge ontstaan zijn zo zij wil, is zinnelijk, in zo verre wij ons aan de gewaarwordingen, die zij verwekt, alleen overlaaten, zonder vervolgens te onderzoeken, hoe de voorgestelde zaak geschapen is'. Het 'zinneljke' is derhalve het 'verwarde'; gaat men analyseren, dan wordt het verwarde beeld 'verduidelijkt'. Doet de dichter dit, meent bijvoorbeeld Feith, dan gaat het effect van het dichterlijke beeld verloren. Feith meent daarom, dat de dichter zich verre moet houden van zon analyse. Brender benadert de kwestie in laatste instantie echter pragmatisch: de dichter kan juist zo'n 'zinneljke' voorstelling produceren als hij voor zichzelf duidelijkheid heeft geschapen: 'Hier toe evenwel moet eene duidelijke gewaarwording voor al mede werken; en het is om die reden, dat de zinnelijkheid

zelve [..] de volgende regelen aan een' Dichter voorschrijft, die hem in het Lierdicht zeer dikmaals te staade koomen'. Zie: Brender à Brandis, 28-29. De dichter past dus regels toe om bij de lezer een 'zinnelijke' indruk te bewerkstelligen; daartoe moet hij bijvoorbeeld een niet-zinnelijk begrip in een beeld omzetten. Feith en in mindere mate Van Alphen meenden echter dat de ware dichter dit zonder de omweg van een analyse ofwel duidelijke gewaarwording al deed. Bij zo'n laatste benadering past uiteraard geen regelpoëtica en Feith verzet zich daar dan ook tegen. Een ambivalentie als van Brender kwam overigens ook in de Duitse theorievorming over het lierdicht veel voor. Zie: Scherpe 1971.

33 Over Kleyns schatplichtigheid aan Van Alphen: Buijnsters 1973, 206-212 en De Man 1992. De laatste wijst op een artikel uit 1790 van Kleyn over de poëtische taal, waarin Kleyn zelfs hele alinea's letterlijk overneemt van zijn 'mentor'. Wellicht maakte hij dit in 1792 enigszins goed door een dichtbundel aan Van Alphen op te dragen. In deze bundel ook een loflied op de Riedelvertaler: 'U, die den zanger wetten der Dichtkunst gaaft/ Den wijsgeer heilig, heilig den Barden ook -/ Die, zelve Dichter, palmen plukte,/ Nederland! U ten verdienden Eerkroon!'. Zie: Kleyn 1792, III. Van Alphen en Kleyn vonden elkaar ook, zoals ook dit fragment nog eens illustreert, in hun voorkeur voor rijmloze gedichten.

34 Typerend is de volgende passage in Kleyns fragmentarisch overgeleverde verhandeling over het lyrisch gedicht: 'het schijnt de *Ode* bovenal te zijn, die zich aan geene vaste banden leggen laat, die *Autocratisch* haren gang neemt, en van geene navolging hooren wil, dan van die der schoone natuur, van geene andere onderwerping, dan aan eenige alge meene regelen, door de rede, den goeden smaak, en het kunstmatig *mechanismus* van den verzenbouw aan de hand gegeven'. Zie: Kleyn 1817b, XIII. Vervolgens gaat Kleyn dan over op allerlei typerende kenmerken van de ode: de beperkte lengte, de eventuele episodes en 'verdichtingen', de 'epitheta' en de stofkeuze.

35 Kloek 1981.

36 Feith refereert hier aan de comedie *La métromanie, ou le poète* van Alexis Piron uit 1738, waarin een rijmelaar wordt bespot ten faveure van een 'waar dichter'. Zie: Finch 1966, 243

37 Feiths genieconcept nadert ook wat meer dan dat van Van Alphen de *Sturm und Drang*achtige idee van een uitzonderlijk menstype dat zich noodgedwongen enigszins in de marge van de samenleving beweegt. In het sociale leven manoeuvreert dit genie wat onhandig, al haast Feith zich te zeggen dat dit gebrek aan 'gezelligheid' idealiter van voorbijgaande aard is. Van een echte genie-cultus kan men overigens in het vaderlandse niet spreken. Zelfs Bellamy, in dit verband nogal eens genoemd, beschrijft zijn 'genie' zeer gematigd: '*Mijn Genie!* - Mogelijk zou men hier wel een nederige aanmerking noodzakelijk achten: het woord *genie* heeft zeker eene groote beteekenis; doch ik verstaa er hier alleen door, die maate van werkende of rustende bekwaamheid, die den mensch, in het vak der schoone kunsten, tot het uitvoeren van zekeren taak, geschikt maakt, en hem in den eigenlijken zin, een kunstenaar doet zijn. Brouwer en Jan Steen waren dus *geniën*, doch zij hebben een andere plaats dan Rubbens en Raphaël. - Onder de dichters hebben dezelfde rangen plaats; voorbeelden behoef ik niet te geven'. Zie: Bellamy 1785, II-III. In de vaderlandse discussie schrikt men al snel terug voor een maatschappelijk isolement. Zie over de dichotomie genie-talent: Virtanen 1981.

38 Zie ook:p. 159-160.

39 Feith 1785, 64-15 1.

40 De vier dichters die Feith hier noemt, zijn allen actief geweest in het pastorale genre. Guarini's beroemde herdersspel *Il pastor fido* (1590) werd in de achttiende eeuw bekritiseerd, omdat het 'gemaakt' zou zijn. Met name de tegenstelling Fontenelle-Gessner is hier echter van belang. Beide dichters hebben zich veelvuldig met het 'pastorale' genre beziggehouden. In de loop van de achttiende eeuw wint de opvatting terrein, dat Fontenelles herders en herderinnen 'gekunsteld' waren, terwijl de personages uit Gessners *Idyllen* werkelijk aan de 'natuur' ontleend zouden zijn. Belangrijk is in dit verband de *Réflexions sur l'églogue* (1734) van Rémond-St-Mard, die kritiek levert op het al te 'urbane' van Fontenelles herders. Otto meent dat de na 1760 gepubliceerde Franse vertalingen van Gessners *Idyllen* er mede voor zorgden, dat het genre nog sterker met het 'naïeve' en het 'eenvoudige' werd geassocieerd. Zie: Otto 1973, 155.

41 Zoals vaker lijkt Feith hier schatplichtig aan Herder, die hij in verband met de kwestie van genre-indelingen ook aanhaalt. Over Herders kritiek op genre-indelingen: Scherpe 1967, 234-259.

42 Buijnsters beschrijft de ontwikkeling in Feiths opvattingen over het ideaal in de kunst als een overgang van 'imitatio' naar 'expressio' via 'electio'. Zie: Buijnsters' inleiding bij Feith 1979, 56-69.

# 3
# Het verzet tegen metafysische haarkloverij: een common sense-poëtica

## Inleiding

In 1837 schrijft Jacob Geel in het *Journal de la Haye* over de vaderlandse letterkunde:

> Il ne peut jamais se mettre à la tête d'un mouvement littéraire; mais il peut le mesurer, le suivre des yeux, profiter selon ses besoins, avec ce *bon sens*, ce *household common sense*, qu'aucune des trois grandes nations ne lui a jamais contesté.[1]

Geels vriend Johan Rudolf Thorbecke (1798-1872) zou hierop reageren met de nuchtere opmerking, dat deze *common sense* bezwaarlijk als een exclusief kenmerk van de Hollander kan worden beschouwd. Hoe waardeze opmerking ook is: in dit hoofdstuk wil ik toch datzelfde 'gezond verstand' gebruiken om een belangrijke lijn in het vaderlandse poëticale denken rondom 1800 aan te duiden.

Geel gebruikte zijn typering in een recensie van de *Brieven over het beoefenen der wijsgeerte* (1837), een werk van de Utrechtse hoogleraar Philip Willem van Heusde (1778-1839).[2] Diens werk stond in de traditie van de achttiende-eeuwse Nederlandse denker Frans Hemsterhuis (1721-1790). Hemsterhuis meende dat er een grote rol was weggelegd voor 'het gevoelsleven in het menselijk denken'.[3] Met zijn common sense-filosofie trad Van Heusde ook in het voetspoor van Schotse denkers als Thomas Reid (1710-1796) en James Beattie (1735-1803) die, daarmee reagerend op het scepticisme van David Hume (1711-1776), veel waarde hechtten aan de 'spontane instemming': het gezond verstand aanvaardt als 'self-evident truths' zaken als een objectief waarneembare wereld en het causaliteitsbeginsel. James Beattie, die in zijn verweer tegen Hume een veel extremer standpunt innam dan Reid, mocht zich verheugen in een grote aandacht van onder meer de *Vaderlandsche letter-oefeningen*.[4]

Het is niet mijn bedoeling om met het predikaat common sense-poëtica te suggereren, dat de vaderlandse aanhangers van deze literatuurbenadering allen schatplichtig waren aan auteurs als Reid en Beattie. Veeleer gaat het mij om een anti-sceptische, anti-theoretische grondhouding die bij veel schrijvers in de periode 1775-1825 terug te vinden is en die in de loop van dit tijdsbestek zelfs deel gaat uitmaken van een 'nationalistisch' discours.[5] Op poëticaal gebied moet aanvankelijk vooral Hieronymus van Alphen het ontgelden: diens Baum-

garteniaanse denkbeelden worden als veel te ‘metafysisch’ afgedaan. In de tweede helft van de door mij onderzochte periode is het vooral de Kantiaanse wijsbegeerte die het mikpunt van kritiek wordt.

Uiteraard heeft dit wantrouwen jegens ‘stelselzucht’ in Nederland vaak een religieuze ondertoon: wijsgerige theorieën werden als een bedreiging gezien van het Openbaringsgeloof. De discussie tussen Kinker en Feith over het Kantianisme is

beeld de polemiek tussen Van Alphen en Perponcher naar aanleiding van Mendelssohns these, dat de schoonheidservaring relatief is en dat daarom een goddelijke instantie geen esthetische sensaties kent.[6]

Als het gaat om de relatie tussen het ware dichterschap en het gevoel is de common sense-benadering interessant, omdat zij vanuit haar anti-scepticisme aan dit gevoel een grote waarde hecht. Tegelijkertijd ligt hier ook een beperking: dit gevoel is een belangrijke eigenschap van de mens en niet zozeer een specifieke kwaliteit van de dichter. Binnen deze denkwijze is men minder dan bijvoorbeeld een Kantiaan als Kinker geneigd om een principieel verschil te maken tussen de wetenschapper en de dichter: bij beiden, vertelt het gezond verstand ons, is het oprechte gevoel een belangrijke drijfveer voor hun handelen.

Men zou van twee fasen kunnen spreken voor wat betreft de common sense-benadering van de dichtkunst. In eerste instantie gaat het bij auteurs als Jan Macquet en Willem Emmery de Perponcher vooral om een reactie op het werk van Van Alphen vanuit een traditionalistische optiek. Dit houdt onder meer een kritiek in op de empiristische poëtica in de lijn van Baumgarten, een kritiek bijvoorbeeld op de ‘zinnelijkheid’ als poëticaal sleutelconcept.

In tweede instantie betreft het een groep auteurs die minder direct op Van Alphen reageert. Voor hen hangt de kwaliteit van poëzie voor een belangrijk deel samen met een *je ne sais quoi*, iets wat zich niet laat analyseren. Ze keren zich dan ook tegen een normatieve poëtica. Achter deze ‘liberale’ benadering gaan echter ook veel traditionele standpunten schuil: er lijkt bij deze auteurs bijvoorbeeld weinig verschil tussen poëtica en retorica te bestaan.

Aan het eind van de periode blijkt de common sense-poëtica wat te rigide te zijn in haar verheerlijking van de ‘stoute dichter’, van de dichter derhalve die verheven onderwerpen bezingt en zich manifesteert in een *stilus grande*. De opwaardering van poëten met een voorkeur voor ‘bevallige’ onderwerpen leidt bij sommige critici tot een overschrijding van de grenzen van deze poëtica. De befaamde kanselredenaar Johannes Henricus van der Palm legt het accent meer op de persoonlijke visie van de dichter; de stofkeuze acht hij van minder belang. De dichter krijgt hierdoor een grotere autonomie, maar de denkbeelden hierover van Van der Palm worden niet geschraagd door een poëticale theorievorming.

Net als bij de empiristisch georiënteerde auteurs uit het vorige hoofdstuk zal ik ook hier ingaan op de plaats van de authenticiteitsgedachte en de bijpassende terminologie in het poëticale werk van auteurs die uitgaan van het common sensebetoog. In de eerste fase is er nog geen sprake van een authenticiteitscultus, maar na 1800 verandert dit. De ware dichter wordt dan de oprechte, rondborstige Hollander in de geest van de roemruchte zeventiende-eeuwse vaderlandse klassieken. Een dichter ook, die vertrouwt op zijn gezond verstand en daarom geen metafysische hersenspinsels van buitenlandse herkomst nodig heeft.

## De stem van de traditie: poëzie als voedsel voor gevoel én verstand

### *Willem Emmery de Perponcher: polemieken met Van Alphen en Feith*

De reactie van de dichter en prozaïst Willem Emmery de Perponcher (1741-1819) op Van Alphens literair-theoretische werk is al vaak onderwerp van beschouwing geweest. In drie afzonderlijke publicaties heeft Perponcher zijn kritiek op de kunsttheorie van Riedel en Van Alphen uiteengezet. Slechts één maal heeft Van Alphen gereageerd, namelijk in de inleiding bij het tweede deel van zijn Riedelvertaling. Het is hier niet de bedoeling om hun polemiek nog weer eens te analyseren. Wel is het zinvol om in het kader van een hoofdstuk over de common sense-poëtica aandacht te besteden aan de common sense-argumentatie waarvan Perponcher in zijn schrijfsels gebruik maakt. De in het volgende behandelde onderdelen van deze argumentatie keren in meerdere of mindere mate bij andere auteurs terug: een soort van programma van het gezond verstand dus.

In de eerste plaats is er het anti-theoretische argument. Perponcher verwijt Van Alphen met de Duitse kunsttheoreticus Riedel een al te metafysische 'gids' te hebben gekozen. Als hij dit uitwerkt, moeten allerlei elementen van de esthetica in de trant van de *Popularphilosophen* het ontgelden, bijvoorbeeld de benadering van het schone als een subjectief fenomeen. Voor Van Alphen is de intensiteit van de schoonheidservaring afhankelijk van bijvoorbeeld de sensibiliteit en de verbeelding van de beschouwer. Schoonheid is geen 'essentieel' kenmerk van de natuur: God zou dit esthetische gevoel aan de mens hebben gegeven om hem het goede te laten nastreven, want dit goede valt samen met wat de mens als 'schoon' ervaart. Perponcher moet van dit relativisme niets hebben:

> Houd dan de Venus van Medicis, houd een uitmuntend Taefreel van Raphael eensklaps op schoon te zijn, zo ras er niemand is die het aenschouwt of er aen denkt? (Perponcher 1779, 9).

En heel typerend voor de common sense-achtige angst voor scepticisme is zijn hartenkreet: 'Anders zoude wy wel haast alle de eigenschappen uit de Natuur weg redeneeren' (ibid. , 13).

In Riedels visie, ontleend aan Moses Mendelssohn, bestaat er voor de 'Schepper' geen schoonheid, omdat er in de beleving van deze goddelijke instantie geen relativiteit mogelijk is. Perponcher heeft hier grote moeite mee: hij veronderstelt bij verhevener wezens dan de mens juist een veel grotere ontvankelijkheid voor het schone; die schoonheid is een constante, slechts de schoonheidservaring is gradueel. Interessant is dat Perponcher hier de vermaning aan toevoegt, dat het de mens niet voegt om zich denkbeelden te vormen over zoiets speculatiefs als het esthetisch gevoel van de 'Schepper'. Ook deze religieuze reserve maakt deel uit van het common sense-discours.

Ook van het Baumgarteniaanse onderscheid tussen een 'donkere' en een 'duidelijke' kennis moet Perponcher weinig hebben. Dit vloeit voort uit Perponchers weigering om het schone te benaderen vanuit de perceptie: hij lijkt ook weinig te (willen) begrijpen van Baumgartens *cognitio confusa*. Dat dit ressentiment

voortkomt uit Perponchers ‘classicistische’ behoefte aan *claritas* lijkt een plausibele verklaring.[7] Het verschil tussen Perponcher en Van Alphen is hier trouwens minder groot dan het lijkt - zoals gezegd is de *cognitio confusa* geen onderdeel van een irrationaliteitsverheerlijking in de geest van de Duitse *Sturm und Drang* - maar Perponcher snijdt hier wel een mogelijke weg in de richting van een gefundeerd onderscheid tussen het schone en het ware af. Ook dit is een constante in het common sense-discours.

Naast het anti-theoretische element valt in Perponchers repliek op, dat hij een duidelijke scheiding aanbrengt tussen de *res* en *verba* ofwel de inhoud en de verwoording van een gedicht. Hij werd hiertoe geïnspireerd door Batteux' onderscheid tussen een ‘Poësie des choses’ en een ‘Poësie du style’, maar belangrijker in het verband van dit hoofdstuk is, dat deze benadering ook duidelijk maakt dat Perponcher de dichtkunst niet ziet als een autonome kunstvorm, die op een principiële wijze afwijkt van bijvoorbeeld de welsprekendheid.

Als het om de expressie van een gevoel gaat, stelt Perponcher zich op het standpunt dat een gevoel op zich weinig tot niets met kunst te maken heeft: pas op het moment dat de dichter dit gevoel omzet in een gedicht en daarbij de regels van de kunst te baat neemt, is er sprake van een kunstwerk. Een aandoening kan dus wel stof voor een dichter opleveren, maar deze stof dient bewerkt te worden. Het ‘dichtkunstige’ zit

> in de wyze van deeze aandoeningen en gewaarwordingen, uit te drukken, voor te stellen, af te schilderen, &c. [..] En 't is in deeze wyze van voorstellen, in de keuse en uitvoering der tafereelen, beeltenissen, verbloemingen, leenspreuken, &c. &c. die daar toe behooren, dat de natuur ten voorbeeld van navolging dienen moet (Perponcher 1780, 62).

Het verschil met de welsprekendheid is volgens Perponcher van kwantitatieve aard: de poëzie vraagt om een rijkere versiering.

De nuchtere benadering van de dichtkunst komt ook naar voren in Perponchers pleidooi voor een poëzie die zowel op het gevoel als op het verstand inwerkt. Perponcher:

> En ik beken, dat ik, vooral in de werken der kunst, deeze samenwerking van 't verstand en 't gevoel verlang; al zou 'er ook een zeeker soort van enthusiasmus wat by lyden (ibid., 44).

Even verder licht hij toe wat dit voor de dichterlijke praktijk betekent:

> Een Dichter [..] moet zich nooit in lange, enkel verstandelyke voorstellen en naspooringen toegeeven, die het verstand alleen beezig houden, en 't hart in rust en leedig laaten; of hy moet ten minsten, door zyne wys van dezelven voor te draagen, ook in 't hart belang weeten te wekken. Desgelyks moet hij zig nooit zoo geheel, tot het aandoenlyk vermogen wenden, dat het verstand als in 't donkere om grype, zonder te weeten waar 't zig aan hegten of houden zal (ibid., 46).

Met name in de laatste opmerking zit een zeker wantrouwen jegens de sensibiliteit vervat, dat Van Alphen vreemd was. De dichterlijke rede is in Perponchers optiek niet zozeer een ‘zinnelijke rede’ - een waarin zoveel mogelijk op de sen-

sibiliteit en de verbeelding wordt ingewerkt -, maar veeleer een ‘rede’ waarin relatief veel bewerking, veel ornamenten zijn toegestaan.

Resumerend: Perponchers onenigheid met Van Alphen is voor een belangrijk deel terug te voeren op terminologische kwesties. Daarmee moet de betekenis van het meningsverschil echter niet tot nul worden gereduceerd, omdat de consequenties verstrekkender zijn: de esthetica van Baumgarten in de gepopulariseerde versie van auteurs als Riedel en Sulzer gaf Van Alphen de gelegenheid om een aanzet te geven tot een gefundeerd onderscheid tussen de dichtkunst en andere vormen van talige communicatie. In het verlengde daarvan slaagde hij erin een helderder beeld te schetsen van de talenten, waardoor een ‘waar dichter’ zich onderscheidde van gewone stervelingen. Een common sense-benadering in de geest van Perponcher liet zo'n gearticuleerde schets van het ware dichterschap niet toe.

Ingrediënten van dit common sense-betoog zijn een anti-theoretisch standpunt, een ontkennen van een principieel onderscheid tussen poëzie en bijvoorbeeld welsprekendheid en als derde een voorkeur voor poëzie die zowel het gevoel als het verstand aanspreekt.

In de andere polemiek die Perponcher in de jaren tachtig van de achttiende eeuw voerde, de pennenstrijd met Rhijnvis Feith over het sentimentele, komt de hierboven geschetste tegenstelling terug, ook al gaat het in dit geval om een veel minder uitgesproken poëticaal onderwerp.[8] Ook hier staat Perponchers common sense-benadering, waarbinnen geen helder onderscheid tussen literatuur en bijvoorbeeld moraalleer wordt gemaakt, in contrast met Feiths optiek waarin het ‘zinnelijkheidsconcept’ zo belangrijk is.

Net als Van Alphen en Feith maakt Perponcher een verschil tussen ware en valse teergevoeligheid: de eerste vorm van het sentimentele is authentiek, terwijl het vals-sentimentele een vrucht is van de verbeelding. Het overdreven gevoel ontaardt gemakkelijk in het driftige, meent Perponcher:

> De waare teergevoeligheid daar en teegen is veel verder van de hartstogten en driften, verwyderd. Zy is eenvoudig, onopgesmukt, zonder ophef, niet gezogt, niet gemaakt, niet overdreeven, maar natuurlyk, stil, bedaard en geeft altoos aan de reede gehoor. Zy is de van zelf ontspruitende vrugt des harte, de eige uitstorting der Natuur, die wel overvloedig, maar vreedzaam en eenpaarig voordstroomt, gelyk eene heldere beek, uit den schoot eenes zagtafhellenden, bebloemden heuvels. Daar 't overdreeve sentimenteele in teegendeel eenen schuimenden, woedenden stroom gelykt, die alles met zig sleept, en dus den eigen aart der driften aanneemt; of zelfs eene vermomde drift, de uitspatting eener toomelooze verbeeldingskragt is (Perponcher 1786, 92-93).

Ook bij Perponcher is de terminologie van het authenticiteitsdiscours terug te vinden, met name in de tegenstelling tussen het natuurlijke en het gemaakte, tussen het eenvoudige en gezochte, maar waar Feith het vals-sentimentele voortdurend in verband brengt met het gebrek aan betrokkenheid bij de dichter, legt Perponcher eerder een relatie met een zich overgeven aan driften ofwel oncontroleerbare

hartstochten. De valse sentimentalist is aan het raaskallen: hij toetst zijn schrijfsels niet meer aan de rede.

Bij Perponcher is het onderscheid tussen deze ongecontroleerde driften en hartstochten enerzijds en de verheven, redelijke gevoelens anderzijds essentieel. Deze dichotomie bepaalt ook zijn beschrijving van de werkelijk ‘sentimenteelen schryver’. Voor de laatste geldt,

> dat hy de verheevener aandoeningen en vermogens, niet alleen in 't einde en by den uitslag, maar door 't geheele beloop van zyn werk, den boventoon doe slaan; en de harten zyner leezers niet alleen aandoe, verteedere en in beweeging brenge, maar ze ook versterke, verheffe, en in dien trap van bedaardheid en heerschappy over zig zelven houde, die ons alleen beletten kan, door de zinlyke gewaarwordingen en driften te worden weggesleept (Perponcher 1788, 30-31).

Perponcher zet vraagtekens bij een teergevoeligheid waar de rede geen vat op heeft. Daardoor heeft hij ook grote moeite met de neutrale benadering van deze sensibiliteit binnen de empiristische esthetica. Zijn concept van de teergevoeligheid is ook wezenlijk anders dan dat van Van Alphen en Feith, bij wie het in eerste instantie om een neutrale, fysiologische eigenschap van de mens gaat. Bij hen is het misbruik van gevoelens niet zozeer een kwestie van een zich overgeven aan lage driften als wel een uitvloeisel van een gecorrumpeerd menstype, dat het contact met de natuur kwijt is geraakt. In principe - de onbeschaafde mens is daarvan het voorbeeld - is een oprechte gevoelsexpressie zonder tussenkomst van de ratio in hun ogen mogelijk. Bij Perponcher daarentegen moet het verstand het gevoel onder controle houden.

## *Jan Macquet: een redelijk alternatief*

In dezelfde periode waarin Perponcher polemiseert met Van Alphen en Feith, is er nog een auteur die in afzonderlijk gepubliceerde poëticale verhandelingen reageert op Van Alphens opvattingen over de dichtkunst. Het betreft hier de Zeeuwse arts en dichter Jan Macquet (1731-1798), die op het poëticale toneel van de jaren tachtig van de achttiende eeuw al een veteraan genoemd kan worden. In 1780, 1783 en 1786 laat hij een driedelig seriewerk verschijnen onder de titel *Proeven van dichtkundige letteroefeningen*. Naar eigen zeggen heeft hij dit project onder andere opgezet om een alternatief te bieden voor pennenvruchten van ‘quasi-orakels’, die zich veel moeite getroosten om de gebreken in het werk van vaderlandse dichters aan te wijzen. In een tijdschrift als de *Nederlandsche bibliotheek* wordt deze uitval geïnterpreteerd als een aanval op Hieronymus van Alphen.[9] De tijdschriften zijn overigens zeer positief over Macquets kritische werk en beschouwen het als een redelijke alternatief voor Van Alphens poëticale bijdragen, waarin de Riedelvertaler zich volgens recensenten teveel door het buitenland liet leiden.

Dit alternatief van Macquet kan het beste omschreven worden als een traditionalistische, ‘classicistische’ poëtica. In een aantal opzichten lijkt zijn benadering op die van Perponcher, wiens reacties op Van Alphen en Feith trouwens ook al zeer positief ontvangen waren in de periodieke pers. Net als Perponcher lijkt ook Macquet minder goed op de hoogte te zijn van recente poëticale publicaties uit het buitenland. Daar kan aan toegevoegd worden dat beide auteurs zich vooral

op Frankrijk lijken te oriënteren en weinig refereren aan Duitse of Engelse kunsttheoretici.

Macquets publicaties zijn beïnvloed door de achttiende-eeuwse authenticiteitsgedachte, maar dan wel van Frans-classicistische snit. In zijn *Proeven* behandelt hij allerlei poëtische genres en daarbij refereert hij veelvuldig aan decorumregels voor wat betreft het passende stijlregister. Het is bijvoorbeeld naar aanleiding van het genre van de heldinnenbrief - een dichtsoort die het volgens Macquet moet hebben van het 'teer en eenvoudig Schoon' (Macquet 1783, 66) - dat Vondel het bij hem moet ontgelden. In Vondels specimina van dit genre wordt veel te veel geredeneerd en vindt de lezer teveel vertoon van geleerdheid: er wordt een verkeerd, in dit geval te 'hoog' stijlregister aangeslagen. Macquet heeft een duidelijke visie op de taal van het gevoel:

> Het is eene vaste waerheid, dat, als men uit het harte spreekt, het harte van een ander wil bewegen, hartelijk, dat is, eenvoudig, naturelijk, kragtig, zonder prael, zonder ver gezogte tooi en gedwongen gemaektheid, moet spreken (ibid., 73).

Macquet ziet dit onderdeel van de dichtkunst als een van de moeilijkste: slechts weinig dichters slagen in de juiste expressie van gevoelens. Het is voor hem echter ook een genregebonden stijlcategorie. In de tragedie blijkt Vondel deze taal van het gevoel overigens wel meester te zijn; in het brievengenre ontbrak het hem blijkbaar aan kennis van de genreregels. Gevoelsexpressie is bij Macquet een genregebonden middel en zeker geen doel op zich.

De poëzie heeft volgens Macquet een uitgesproken didactisch karakter:

> Het oogmerk der Dichtkunde is op eene aengename, vermaeklijke wijze te leeren, dat zij vooral bereikt door denkbeelden te scheppen, die het harte treffen of het verstand verlichten of dat beide te gelijk doen (Macquet 1786, 70-71).

Het belerende aspect is op zich niet zo bij zonder, al lijkt de discussie over vermaak en nut, zoals die bijvoorbeeld bij Feith terug te vinden is, aan hem voorbijgegaan; opvallender is de minieme aandacht voor het specifiek dichterlijke in Macquets benadering.[10] Zijn poëtica lijkt strikt retorisch: de dichtkunst wijkt bij hem slechts in zoverre af van andere taalvormen, dat de dichter wat verder mag gaan in het verfraaien van zijn denkbeelden.

Het vermaak wordt door Macquet dan ook vooral als een surplus gezien. Op verschillende plaatsen in zijn *Proeven* betoogt hij de noodzaak van 'voedsel voor het verstand'. Al in 1777 bracht hij dit denkbeeld naar voren in een overigens nationalistisch-getinte context:

> Een Vers, dat alleen strekt om te vermaken, kan behagen, maer het zal nooit aen een bedaerd verstand zoo wel voldoen, als een Gedicht, dat ook leert. Dit is de ziel van een Dichtstuk [..] Tot lof van onze Natie moet men zeggen, dat onze beste Dichters dit Leerzaem Schoon behartigen (Macquet 1777, 63-64).

In 1780 herhaalt hij dit denkbeeld in het eerste deel van zijn *Proeven*: de Nederlandse natie heeft een voorkeur voor ‘Historische, Zedekundige,

Godsdienstige' thema's en de 'Hollander' vraagt dan ook om 'vaste spijzen, die niet alleen de tong behagen, maar een goed voedzel geven' (Macquet 1780, 31-32); de versnaperingen van de Fransen zijn hem te laf. Wederom zoekt Macquet de essentie van het gedicht in een niet-specifiek dichterlijke component, namelijk de lering.

Als Macquet een Frans dichter als Voltaire diens al te 'weelderig vernuft' en '*bel Esprit*' (ibid., 83) verwijt, legt hij niet zozeer de nadruk op het gebrek aan emotionele betrokkenheid bij Voltaire, maar op een ontbreken van 'waarheid', van een zakelijke kern die het virtuoze stijlvertoon eventueel zou kunnen legitimeren. Zelfs Vondel blijkt zich hier als tragedieschrijver soms schuldig aan te maken. Hij legt Ruben in *Jozef in Dothan* gekunstelde woorden in de mond wanneer dit personage de bebloede rok van zijn broer Jozef, die hij dood waant, in de hand houdt:

> Deze klagt is niet zonder iets van het teêre te hebben, doch Ruben is in de uiterste ontsteltenisse en droefheid, wanneer de mensch ongeschikt is tot zulke fraeie gedagten, die de Ziel van den lezer of aenschouwer te veel bekoren door hare geestigheid, en van den waren rouw en het teêr aftrekken, des zij 'er dat deel niet aennemen, als aen eene klagt, die zuiver uit het harte komt zonder overladen te wezen met deze geestige Zinspelingen (ibid., 80).

Vondel overtreedt hier derhalve de regels van het *decorum* en geeft blijk van een gebrek aan goede smaak.[11] Dit al te vernuftige taalgebruik zou echter vooral typerend zijn voor de Franse dichters. Macquet verzucht:

> Het kan ook niet anders wezen, of de Fransche Natie moet tot dit gebrek vervallen uit haer volkskarakter, dat overal naer het behaeglijk en vemuftig zoekt (ibid., 82).

Tegen deze achtergrond zal het niet verbazen, dat Macquet wantrouwend staat tegenover Van Alphens pleidooi voor een 'zinnelijker' taal in de vaderlandse dichtkunst.[12] Net als bij Perponcher gaat het hier in eerste instantie om een fundamenteel onbegrip voor de betekenis die Van Alphen er in het voetspoor van Riedel aan geeft. Macquet interpreteert het 'zinnelijke' als het ornamentele: als men, zoals Van Alphen, daar teveel de nadruk op legt, werkt men een al te bonte, nietszeggende dichttrant in de hand. Macquet ziet de poëzie níet als een taalvorm die voomamelijk gericht is op het gevoel en de verbeelding van de lezer, en daarom ontgaat het hem waarom Van Alphen abstracties (Macquet spreekt over 'wijsgerige woorden') zoveel mogelijk uit de dichtkunst wil bannen. Macquets ware dichter mag deze abstracties best gebruiken als hij ze maar op een smaakvolle wijze verwerkt en ze bovendien verlevendigt door middel van 'overdragten' en 'gelijkenissen' (Macquet 1786, 97). Met zijn pleidooi voor een plastischer dichtkunst gaat Van Alphen volgens Maquet in tegen de landsaard van de Nederlanders: die is eerder geneigd tot 'het bedaerde, eenvoudige en wijsgeerige, dan tot het blinkende en zwierige' (ibid., 107). Van met name Vergilius zou de vaderlandse dichter kunnen leren hoe een 'wijsgerige' schrijftrant uitstekend valt te combineren met het schilderen voor gevoel en verbeelding.

In een verhandeling over het genre van de elegie werkt Macquet zijn gedachten over de vaderlandse smaak voor het 'wijsgerige' uit.[13] Bij Macquet heeft de elegie overigens weinig te maken met het klaaggezang. De elegie is bij hem het lyrische genre, dat wat toon betreft tussen de losse, bevallige anakreontiek en het verheven lierdicht in staat. Juist bij de Nederlanders is het genre in de gedaante van 'mengeldichten, welken men van bijna alle onze Poëten heeft' zeer populair. De vervaardigers van deze elegieën zijn

> Zedekundige Dichters; zij die onzen Godsdienst tot bevordering van Deugd en Godsvrucht behandelen, vinden de Elegijen daer toe zeer geschikt, en verlevendigen dezelven uit de Historien, vooral der gewijde schriften, die tevens iet, dat tot het ongemeene en wonderbare leidt, bevatten, als ook uit de ongewijde geschiedenissen, uit de Natuerkunde, Naturelijke Historie van onzen tijd [..] en uit alle andere kunsten en wetenschappen. Zij verschaffen een wijd veld van aengename poëzije, en onze Vaderlanders hebben hier vele schone stukken tot verbetering van Deugd en goede zeden, die men in andere talen in geen beetren smaek aentreft (ibid., 139).

Macquet presenteert het moraliserende zededicht als het genre waarin de vaderlandse dichters het best geslaagd zijn en dit past ook bij de nadruk die hij legt op het belang van het didactische in de poëzie. Het onderscheid tussen poëzie en proza, tussen de dichter en de zedenprediker houdt hem net als Perponcher niet erg bezig, terwijl dit verschil bij Van Alphen en Feith nu juist zoveel aandacht krijgt. Interessant is wel, hoe bij Macquet het verweer tegen Van Alphen een chauvinistische, nationalistische nuance meekrijgt: dit zou in de common sense-benadering van de dichtkunst een constante worden.

## *Jacob van Dijk: de schrandere gedachte*

De retorische literatuuropvattingen in de trant van Macquet zijn in een nog extremere vorm terug te vinden bij Jacob van Dijk (1745-1828), die in 1788 een zilveren onderscheiding uitgereikt krijgt door het genootschap *Kunst wordt door arbeid verkreegen* voor zijn *Verhandeling over het rijm*.[14] Bij Van Dijk, afkomstig uit een armoedig plattelandsmilieu maar als dichterlijk natuurtalent onder de hoede genomen door het Haagse genootschap *Kunstliefde spaart geen vlijt*, treffen we weer de bezorgdheid aan over een contemporaine poëzie, die teveel aan het 'zinnelijke' zou appelleren en te weinig voedsel voor het verstand zou bieden. Tot voor kort ontwikkelde de vaderlandse dichtkunst zich in een positieve richting, meent Van Dijk, maar nu verlaten velen het spoor van de 'ouden' en verruilen dit voor de weg van moderne, meest Duitse dichters. De gewraakte poëten verheffen zich boven

> den top des Zangbergs [..] om van daar, als wezens van eenen hoogeren kring, het verstand te bedwelmen, te verrukken, en op deze wijze het harte te treffen, met eene opstapeling van brommende woorden, waar aan het

> welwikkend oordeel, bij eene bedaarde overweeging, geen gepast denkbeeld kan hechten (Van Dijk 1788, 53).

Ook bij Van Dijk doen de ‘brommende woorden’ denken aan de terminologie

van het authenticiteitsdiscours, maar anders dan bij iemand als Feith is het gebrek aan redelijkheid en dus niet aan emotionaliteit de oorzaak van dit ‘gebrom’.

Van Dijks betoog *Over het rijm* is te beschouwen als een reactie op Van Alphens *Inleidende verhandeling over de middelen ter verbetering der Nederlandsche poëzij*, waarin vraagtekens worden gezet bij de noodzaak van dit rijm.[15] Van Alphen meende immers dat het rijm op gespannen voet stond met uitingen van dichterlijk enthousiasme. In de ode zou het rijm een snelle opeenstapeling van denkbeelden in de weg staan. Van Dijk wijst dit argument tegen het rijm als onzinnig af: de woorden zijn immers de tekens van de gedachten en wanneer het de dichter moeilijk valt om een ordening - zoals het eindrijm er een is - in die woorden aan te brengen, dan blijkt daar slechts uit dat de dichter niet helder denkt. Het is, aldus Van Dijk, de taak van de dichter, ook van de lierdichter, om zijn boodschap te verhelderen en niet om deze te verduisteren. Een begrijpelijke reactie van een auteur die de essentie van de dichtkunst laat samenvallen met ‘*schrandere gedagten die bevallig zijn voorgesteld*’. Met de ‘vinding’ spreekt de dichter volgens Van Dijk tot het verstand van zijn publiek en met de ‘bevallige uitvoering’ appelleert hij aan het ‘hart’ (ibid., 54-55).

## *Conclusie*

Uit het voorgaande blijkt dat de literair-theoretische arbeid van Hieronymus van Alphen in de jaren tachtig van de achttiende eeuw bij een aantal auteurs negatieve reacties opriep. Ongetwijfeld is de felheid van de respons te wijten aan Van Alphens vanuit tactisch oogpunt misschien ook wat onhandige ondergraving van de reputatie van de vaderlandse literatuur. Een gekrenkt chauvinisme maakte veel schrijvers blind voor de zakelijke inhoud van Van Alphens werk. Het meest uitgesproken voorbeeld hiervan zijn Erkelens' *Vrijmoedige aenmerkingen* (1779); Dirk Erkelens (1744-1812) zou overigens later verhandelingen schrijven waarin de contemporaine literatuurtheorie wel degelijk sporen heeft nagelaten.[16] Bij een auteur als Macquet leidt de onvrede over Van Alphens werk tot een betoog over een nationale smaak, die wars zou zijn van Van Alphens louter ‘zinnelijke rede’.

De reacties hebben veel gemeen: men verzet zich tegen Van Alphens vertoon van geleerdheid en trekt daarbij en passant een ‘metafysische’ benadering van de esthetica in twijfel. Dat een theoreticus als Van Alphen als een dogmatisch kunstrechter wordt afgeschilderd moet waarschijnlijk voor een deel aan het misverstaan van diens werk worden geweten en voor een ander deel als een polemische manoeuvre worden beschouwd. De anti-theoretische stellingname zou een leitmotiv worden in een groot deel van de poëticale verhandelingen uit de periode rondom 1800.

Bij Van Alphen vindt men in het voetspoor van de ‘school van Baumgarten’ een poging om de dichtkunst los te weken van andere vormen van talige communicatie. Veel vaderlandse verhandelaars moeten hier weinig van hebben. De poëtica wordt door hen gezien als een deelgebied van de retorica, waarbij het onderscheid niet kwalitatief, maar kwantitatief van aard heet te zijn: de dichter mag de taal van meer ornamenten voorzien dan de retor.

Hiermee samenhangend wantrouwen deze ‘apostelen van het gezond verstand’ een al te grote rol voor het gevoel in de dichtkunst. Op zich wordt de kunstenaar geacht een krachtig appel op het ‘hart’ van zijn publiek te doen, maar dit ontslaat hem er niet van om ook het verstand aan zijn trekken te laten komen. De gevoelstaal dient in laatste instantie ertoe, om de inhoud, een ‘waarheid’ of een ‘lering’, beter over te laten komen.

Bij Perponcher, Macquet en Van Dijk gaat het vooral om een reactie van de traditie. Dit manifesteert zich ook in een traditioneel getinte authenticiteitsgedachte bij deze drie auteurs. Van Alphens werk zou ook aanleiding geven tot een minder behoudende respons: ook hierbij gaat het om een common sense-betoog inclusief een aantal van de hiervoor behandelde ‘programmapunten’ daarvan, maar anders was de grote nadruk die deze auteurs op het anti-normatieve legden.

## Een anti-normatieve poëtica van het gezond verstand

Naast de bijdragen van Perponcher, Macquet en Van Dijk is er binnen de anti-theoretische common sense-benadering van de dichtkunst een ander geluid hoorbaar. Auteurs als Jeronimo de Bosch en Jan de Kruyff en in hun voetspoor Mathijs Siegenbeek en Jeronimo de Vries beroepen zich eerder op een klassieke traditie dan op het meer normatief getinte Frans-classicisme. Als er bij bijvoorbeeld De Bosch al gedacht moet worden aan een inspiratiebron, dan is deze wellicht te vinden bij de Neolatijnse oratie *De enthusiasmo poetico* (1742) van Petrus Burmannus Secundus (1713-1778).[17]

Bij De Bosch cum suis gaat het om de traditie van het *je ne sais quoi*: op zich wordt binnen deze kunstbenadering de regelpoëtica niet verworpen, maar het wezen van de dichtkunst zoekt men in andere, min of meer ongrijpbare kwaliteiten. Deze *je ne sais quoi*-beweging wordt wel als een complement van de classicistische regelpoëtica's beschouwd: niet zozeer dus als een tegenbeweging, maar als een poging om recht te doen aan een esthetische kwaliteit die niet in kunstregels valt te vervatten.[18] De zeventiende-eeuwse Franse taalgeleerde Dominique Bouhours (1628-1702) gebruikt de term veel: het *je ne sais quoi* is iets wat men voelt of opmerkt zonder dat men van dit ‘sentiment’ de oorzaak kan ontdekken.[19] Bouhours gaat zelfs zover om te stellen, dat een analyse van dit ‘effect’ tot een ondermijning van het ‘sentiment’ leidt. In de poëticale praktijk betekent een en ander dat een regelmatig gedicht vervelend kan zijn, terwijl de gebrekkigheid ervan niet aangetoond kan worden: kunstrechters met veel kennis van de regels, maar weinig smaak zien deze mediocriteit over het hoofd.

Ook de Franse kunsttheoreticus Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) past in deze traditie: het wezenlijke criterium voor een smaakoordeel is het ‘vermaak’; slechts het ‘sentiment’ is hier maatgevend.[20] Belangrijk in de kunsttheorie van Dubos is ook zijn veronderstelling, dat de klassieke status van een werk voortvloeit uit een eensluidend smaakoordeel, een letterlijke ‘consensus’ van opeenvolgende generaties. Chouillet heeft er op gewezen, dat Dubos' ‘vermaak’ of ‘plaisir’ verdacht veel lijkt op de ‘goût classique’, een gedeelde smaak die stoelt op een gemeenschappelijke

opvoeding en educatie.[21] Het beroep op het *je ne sais quoi*, op het mysterie van de kunst, kan zo een zeker conservatisme verhullen: een

analyse van de smaak zou de gebondenheid aan conventies aan het licht kunnen brengen. De hele smaakdiscussie beperkt zich niet tot de kunsten, maar werd ook met een bepaalde etiquette en levensinstelling verbonden, evenzeer symptomen van een behoefte aan distinctie. De man van smaak viel samen met het ideaal van de Franse *bel esprit* en de Engelse *virtuoso*.

De *je ne sais quoi*-gedachte van Bouhours en Dubos wordt door Barnouw beschouwd als onderdeel van een soort van proto-esthetica, een aanzet tot wat in de achttiende eeuw bij Leibniz en Baumgarten zou leiden tot een meer beredeneerde theorie van het niet-rationele oordeel ofwel tot een letterlijke *esthetica*.[22] Deze theoretische, metafysische benadering werd echter niet door iedereen toegejuicht. De introductie van Baumgarteniaanse denkbeelden in de vaderlandse poëticale discussie door Van Alphen leidde tot veel kritiek op wat wel 'stelselzucht' werd genoemd. De *je ne sais quoi*-traditie, inclusief de meer behoudende kenmerken ervan, blijkt in Nederland zeer hardnekkig te zijn geweest.

## *Jan de Kruyff: de paradox in de Abraham van Hoogvliet*

Een goed voorbeeld van deze benadering is te vinden in de twee dichtersbiografieën die in 1782 door Jan de Kruyff (1755-1822), een studievriend van Rhijnvis Feith, worden gepubliceerd.[23] De schets van leven en werk van de dichter Sybrand Feitama (1694-1758) is in het kader van dit hoofdstuk niet zo relevant, al is op zich wel interessant dat De Kruyff Feitama's reputatie aantast met overigens mild getoonzette kritiek: hij schetst Feitama, die zijn roem onder meer te danken had aan een vertaling in verzen van Fénelons prozagedicht *Aventures de Télémaque*, als een wat al te cerebraal dichter die het in de regel aan bevlogenheid en 'stoutheid' (De Kruyff 1782a, 23) ontbrak. In zijn bijna drie keer zo lange schets van het leven van Arnold Hoogvliet (1687-1735) wordt deze generatiegenoot van Feitama als diens tegenvoeter voorgesteld. Tegenover de bedaarde Feitama presenteert De Kruyff Hoogvliet juist als het bevlogen genie, dat helaas te weinig beteugeld werd.

Een belangrijk uitgangspunt in de schets van Hoogvliet is een paradox: hoe kan een dichter als Hoogvliet zozeer in de smaak vallen bij een publiek van liefhebbers, terwijl hij in zijn magnum opus *Abraham de aartsvader* (1727) als heldendichter zo duidelijk gefaald heeft? De vraag is voor De Kruyff zo dwingend, omdat hij in navolging van Dubos veel waarde hecht aan een 'lekenoordeel', mits het uiteraard om een evaluatie van beschaafde lieden gaat. Zo'n liefhebber zal

> op het gevoel af, in ieder dichtstuk, door zigtbaare aandoeningen de schoonste plaatsen als met den vinger aanwijzen, terwijl zijne kunsttelooze lofspraak, in verrukking uitgeboezemd, der kenneren langzaam oordeel wel eens vooruitloopt, maar zelden tegenspreekt (De Kruyff 1782b, 84).

Hoogvliet weet zijn lezers te raken en De Kruyff acht deze respons van groot belang, al betekent dit niet dat hij hiermee ook een normatieve benadering van het epos afwijst.

Ondanks het gebrek aan eenheid van handeling in de *Abraham* is De Kruyff gefascineerd door 'die meesterlijke trekken van gevoel en verbeeldingskragt, van

echte poëtische schildering, waarin natuur en kunst, als 't ware, om den voorrang strijden'. De Kruyff doelt hier op Hoogvliets talent om voorwerpen zo te 'schilderen', dat ze op de lezer een bijna net zo levendige indruk maken als in de realiteit. Het 'schilderen' - De Kruyff noemt het 'de ziel der poëzije' (ibid., 75-76) - was Hoogvliets fort en het beeldende taalgebruik verklaart waarom de *Abraham* ondanks alle gebrek aan eenheid toch in de smaak valt bij het publiek. De Kruyffs 'schilderen' lijkt op de 'zinnelijke' kwaliteit van de dichtkunst, die bij Van Alphen en Feith zo belangrijk bleek te zijn. Ook voor De Kruyff geldt, dat 'in de gave van te *kunnen* schilderen [..] de waare dichterlijke genie' manifest wordt. Hij omschrijft dit 'genie' als 'een vlug en welgeslepen brein, eene levendige verbeelding, en een gevoelig hart' (ibid., 85) en men zou daarin een omschrijving kunnen lezen van een *analogon rationis* in de trant van Baumgarten. Vernuft, verbeelding en gevoel zijn trouwens ook de kenmerken van de ware dichter bij latere auteurs als Siegenbeek, De Vries en Van Kampen.

Er zijn echter duidelijke verschillen tussen De Kruyffs 'schilderen' en de 'zinnelijke rede' van Van Alphen en Feith. In overeenstemming met andere common sense-benaderingen blijft De Kruyffs opvatting van de dichtkunst uiteindelijk retorisch. Het 'schilderen' is voor De Kruyff een kwestie van 'kunstbewerking' (ibid., 75), een procédé waarmee een 'zaak' een grotere impact krijgt op de lezers. Het is ook frappant dat De Kruyff voor de schildermetafoor kiest: uiteraard onderstreept hij daarmee de voor hem belangrijke Horatiaanse traditie van het *ut pictura poesis*, maar het 'schilderen' is ook beperkter dan het 'verzinnelijken'. Het picturale verwijst veeleer naar het visualiseren van een 'zaak', een onderdeel van de *ornatus* in de zin van een stilistische verfraaiing.

Anders dan bij Van Alphen en Feith blijft het dichten voor De Kruyff een praktijk, waarin ook het verstand betrokken hoort te zijn: 'Smaak, vernuft, verstand en oordeel vormen eigenlijk den oorsprongelijken Dichter' (De Kruyff 1782a, 22). Het gaat er juist om, dat de dichter een evenwicht tussen verstand en gevoel weet te vinden. Als De Kruyff Hoogvliet verwijt, dat deze zich soms teveel door zijn verbeelding liet meeslepen en daardoor tot het 'winderige' verviel, betekent dit bij De Kruyff dan ook niet, dat Hoogvliet niet genoeg gevoeld zou hebben, maar dat hij juist zijn verstand teveel heeft uitgeschakeld. Hij waarschuwt voor al te

> flikkerende vernuften, die, [..] bij mangel aan genoegzaam oordeel, zich door eenen al te weelderigen geest laaten wegsleepen; en hunne winderige voortbrengzelen zodanig met valsche sieraaden en schitterende ongerijmdheden opvullen, dat het gezond verstand 'er ten eenenmaale van walge.

Het betreft lieden die 'door eene verwilderde verbeelding de rede [..] verkrachten' (De Kruyff 1782b, 88-89).

De waardering voor het cerebrale mag niet verhullen, dat De Kruyff vooral aandacht vraagt voor het belang van talenten als gevoel en verbeelding voor de ware dichter: de uit dit genie voortvloeiende gave van het 'schilderen' valt namelijk niet aan te leren en geeft een gedicht nu juist een extra kwaliteit, een *je ne sais quoi*, dat niet in regels vervat kan worden. Dit maakt voor De Kruyff de waarde van bijvoorbeeld genreregels niet minder groot, maar dit onderdeel van het dich-

ten valt nu juist wel te onderwijzen. Terwijl het Feitama aan *natura* ontbrak, moest Hoogvliet juist de *ars* ontberen, omdat zijn omstandigheden hem de studie van de kunstregels niet toelieten. De Kruyffs biografie loopt dan ook uit op een pleidooi voor ondersteuning van inheemse dichttalenten à la Hoogvliet.

In De Kruyffs biografische schetsen herkent men het common sense-betoog in de geest van Perponcher: de retorische benadering van het dichten en het wantrouwen jegens een monopolie van verbeelding en gevoel. Nieuw is de nadruk op het belang van het dichterlijk talent dat zich manifesteert in een kwaliteit die zich moeilijk laat analyseren. De waarde van een regelpoëtica wordt zo niet ontkend, maar wel gerelativeerd.

## *Jeronimo de Bosch: de strijd tegen metafysische haarkloverij*

Een jaar na De Kruyffs dichtersbiografieën, in 1783, verschijnt Jeronimo de Bosch' antwoord op een vraag van *Teylers' tweede genootschap*: ‘welken zyn de beste en duidelykste kenmerken van zoodanige regelen, die, om dat zy in de aard van 't onderwerp te vinden, of met de form van 't gekozen dicht-stuk verknocht zyn, niet mogen noch kunnen veronachtzaamd of te buiten gegaan worden?’. Lijkt de vraag eerder aan te sturen op een pleidooi voor een regelpoëtica, De Bosch' betoog is juist een aanval op normatieve literatuurbenaderingen. De generatie ‘literatuurhistorici’ (Siegenbeek, De Vries en Van Kampen) heeft niet nagelaten te wijzen op haar schatplichtigheid aan het poëticale werk van De Bosch (1740-1811) en men zou hem de voorganger kunnen noemen van de anti-theoretische literatuuropvatting, die na 1800 in brede kring vigeert.[24]

De anti-normatieve tendens is in De Bosch' verhandeling veel sterker aanwezig dan in De Kruyffs werk, hetgeen voor een deel verklaard kan worden door de latere totstandkoming van De Bosch' verhandeling *Over de regelen der dicht-kunde*: hij heeft zich daardoor kunnen laten beïnvloeden door de polemiek tussen Van Alphen en Perponcher. De Bosch verwijst dan ook een aantal malen naar deze pennenstrijd en laat er geen twijfel over bestaan dat zijn voorkeur naar de standpunten van Perponcher uitgaat. Van alle moderne poëtica-auteurs is de door Perponcher vertaalde Batteux hem het liefst en om zijn anti-theoretische standpunt te bekrachtigen, heeft De Bosch een treffend citaat bij de Franse kunstpaus gevonden:

> On applique une Metaphysique seche et fausse, qui detruit la liberté et les graces, et on oublie qu'un poëme est parfait, quand il a parfaitement son effet (De Bosch 1783, 41).

De Bosch gaat zelfs zover, dat hij de waarde van alle voorschriften op het gebied van de poëzie, of ze nu van Aristoteles of van Marmontel komen, in twijfel trekt. Hij vervat dit gevoelen in een retorische vraag:

> Moet nu een jong Dichter, die van natuure eene levendigheid van geest, eene sterke verbeeldingskracht bezit, en alleszins een goed gehoor, smaak

en neiging tot de poëzy heeft, zich eerst afslooven in een doolhof van een menigte metaphysische hairkloveryen? (ibid., 52).

Als een jong talent onverhoopt toch zijn toevlucht tot zwaarwichtige beschouwingen op het gebied van de esthetica neemt, vervolgt De Bosch, dan zal hij

> veel van die edele stoutheid, van dat goddelyk vuur, waar door hy zich ontvonkt gevoelt, en met het welk men denken moet, om niet gemeen te denken [..] verliezen (ibid., 52-53).

Hij doet er beter aan zich te hoeden voor 'duistere redeneringen' en zijn toevlucht te nemen tot de zuivere bronnen van het 'gezond verstand' en de 'goede smaak' (ibid., 5).[25]

De opvallende overeenkomst met het poëticale werk van De Kruyff ligt in de grote betekenis die ook De Bosch hecht aan het vermogen van het 'schilderen met woorden'. 'Het wezen der dichtkunde' vindt men bij het type dichter dat erin slaagt

> zyne denkbeelden schilderend uit te drukken, zaaken, die niet zyn, te verzieren en voor te stellen, even als of zy waren, en hiertoe zulke woorden te kiezen, die overdragtig, die bloemspreukig zyn, en zulke gelykenissen te gebruiken, die door haare juistheid en gevoegelykheid ons vermaaken en leeren (ibid., 71).

Net als De Kruyff voegt De Bosch hieraan toe, dat nu juist dit 'schilderen' niet valt te leren; een dichter kan het slechts in de praktijk observeren en proberen na te voelen. En ook De Bosch laat deze essentie van het dichten voor een groot deel samenvallen met de 'kunstbewerking', met de retorische inkleding van een gedachte, waarbij hij vooral aan metaforen en vergelijkingen denkt.[26]

De retorische inslag van De Bosch' poëtica moge ook blijken uit het feit, dat hij het schilderen voor gevoel en verbeelding vooral ziet als een middel om een doel te bereiken. Hij wijst daarbij zelfs het vermaak als doel af en distantieert zich voor wat dit betreft expliciet van Dubos; door het schilderen kan een dichter, meent De Bosch, de waarheid kracht bijzetten en zo kan hij een didactische functie vervullen. In de wat latere verhandeling over Homerus' *Ilias* zal hij dit standpunt herhalen: verheven beelden in de trant van Homerus zorgen ervoor dat de lezer belang stelt in het dichtwerk en zo de zedelijke waarheid eerder zal omhelzen.[27]

Typerend voor de common sense-benadering van de dichtkunst is ook de nadruk die De Bosch legt op de noodzaak van een helder verstand bij de dichter. Over de aanleg van de dichter schrijft hij:

> Men moet van natuure een vindingryk vernuft, een levendige verbeeldingskracht, een verstand, geoefend door het leezen van de beste schrijvers, zo van vroeger' als van laateren tyd, en een geheugen bezitten, 't welk ons de fraaije gezegden en meesterlyke trekken van andere Dichters, die voor ons geweest zyn, onder het werken terstond te binnen brengt, en aanspoort om geen mindere vruchten van schoone poëzy aan onze tydgenooten te schenken, zal men dien grooten naam van Dichter verdienen (ibid., 90).

Bij zo'n beschrijving van het dichterlijk talent dringt zich de vraag op, welke gaven specifiek dichterstalenten zijn. Gaat deze omschrijving niet evenzeer op

voor een redenaar? Het verschil lijkt, zoals dit bijvoorbeeld ook al bij Perponcher het geval was, gradueel van aard: het enthousiasme, in de poëtica van de Burmannusleerling De Bosch van groot belang, is bij de dichter groter dan bij de retor en daarom is zijn taal verder verwijderd van het prozaïsche. Vandaar ook, dat de dichter niet belemmerd moet worden door allerlei regels die maken, dat zijn 'vlucht' gestremd wordt en dat zijn toon tot het prozaïsche afdaalt. De dichter heeft een 'stoutheid', een 'goddelyk vuur' nodig, dat hem verheven en niet 'gemeen' (ibid., 52-53) doet denken. Dit beeld van een 'stoute' dichter, van een 'adelaar' ook, speelt in het literatuurhistorische werk van na 1800 een grote rol.

### *Conclusie*

Wat is nu bij De Kruyff en De Bosch de rol van het gevoel en van de dichterlijke authenticiteit? In eerste instantie lijken deze zaken bij hen slechts een beperkte rol te spelen. Als het gevoel al een zekere importantie heeft, dan is het toch iets wat geleid moet worden door het verstand. Het belang van De Kruyff en De Bosch is vooral dat zij, minder belast als zij waren dan Perponcher en Macquet door een normatieve poëtica van Frans-classicistische makelij, een voortrekkersrol konden vervullen: zij initieerden in de Republiek een anti-normatieve benadering van de dichtkunst, waarbij de dichter vooral diende te vertrouwen op zijn talent, smaak en gezond verstand.

Beiden zijn ook van invloed geweest op een beeld van de achttiende-eeuwse vaderlandse dichtkunst als een periode van plichtmatige rijmelarij, een periode ook waarin het drogdenkbeeld zou heersen dat dichten te leren was. De Kruyff heeft hieraan bijgedragen met zijn visie op Feitama en De Bosch met zijn felle pleidooi tegen regelpoëtica's en zijn accent op het belang van de dichterlijke 'verrukking'. Bij literatuurhistorici als De Vries en Van Kampen zouden veel achttiende-eeuwse dichtcoryfeeën - niet in de laatste plaats Feitama - afgeschilderd worden als 'koude' dichters, die ongeinspireerd, gevoelloos en plichtmatig rijmden en daardoor niet veel meer dan berijmd proza produceerden. Het beeld van de ambachtelijke verzenmaker werd bij hen ook dat van de dichter, die bij gebrek aan authentieke gevoelens slechts sentimenten kon veinzen. Dit kernpunt van de authenticiteitscultus was bij De Kruyff en De Bosch nog niet aanwezig.

## De common sense-poëtica van de eerste vaderlandse literatuurhistorici

In 1822 refereert de gewezen bloemist Nicolaas van Kampen (1776-1839) in zijn *Beknopte geschiedenis* kort aan de receptie van het poëticale werk van Hieronymus van Alphen. Hij voegt daar onmiddellijk aan toe: 'Meer invloed nogtans had Jeronymo de Bosch' met diens verhandeling *Over de regelen der dicht-kunde*. De Bosch' advies aan jonge dichters om zich te laten leiden door 'de schilderachtige voorstelling der denkbeelden bij de oude Dichters' (Van Kampen 1822, 551-553), is volgens Van

Kampen nog steeds de beste raad die men kan geven, mits zo'n dichter in spe over talent beschikt. Van Kampen voegt hieraan toe:

> De Bosch is in zijne grondstelling dus lijnregt tegen Van Alphen aan gekant, die overal regelen geeft, en misschien te wijsgeerig de Dichtkunst, de scheppende kracht in 't gemoed, zoekt te ontleden (ibid., 553).

Vier decennia na dato sluit Van Kampen zich expliciet aan bij de anti-theoretische benadering van de dichtkunst, zoals deze door De Bosch geïnitieerd was, waarbij bovendien opvalt dat aan Van Alphen posthuum een normatieve poëtica wordt toegedacht.

Ook twee andere auteurs van literatuurhistorische studies uit deze periode, de Leidse hoogleraar in de Nederlandse taal-en letterkunde Mathijs Siegenbeek (1774-1854) enjeronimo de Vries (1776-1853), beroepen zich op het werk van De Bosch en onderschrijven diens poëticale uitgangspunten. In het geval van Siegenbeek en De Vries is dit uiteraard minder verrassend, omdat beiden ook privé in de kring rond De Bosch verkeerden.[28] De Bosch' common sense-betoog speelt daardoor na 1800 welhaast een grotere rol dan voor de eeuwwende: de drie genoemde auteurs verwerven zich met hun voornamelijk literatuur-historisch georiënteerde werk een belangrijke positie in de vaderlandse poëticale discussie. In het navolgende zal een aantal poëticale 'programmapunten' van De Vries cum suis de revue passeren.[29]

## *Een anti-theoretische benadering*

Het anti-theoretische aspect is het meest pregnant door Jeronimo de Vries uiteengezet in zijn antwoord op de ietwat tendentieuze prjsvraaag van de Bataafsche maatschappij van taal- en dichtkunde: *Welke zijn de vorderingen, welke is de verachtering der Nederduitsche dichtkunde, gedurende de achttiende eeuw, in vergelijking van vroegere tijdperken?* (1808-1809). In het voetspoor van zijn oom en mentor Jeronimo de Bosch verzet De Vries zich tegen regelpoëtica's. Het gaat hem daarbij om

> die zoogenaamde meer verhevene (*Aesthetische*) kunstregels, waaraan men geheel ten onregte het vrije dichterlijke vernuft wil kluisteren, de Poëtische tafereelen door drooge redeneringen doet vervangen, met één woord, het dichterlijke uit de Dichtwerken pluist (De Vries 1808, VII).

Slechts voorbeelden uit de praktijk kunnen de jonge dichter helpen, want het schone kan men slechts voelen. Men herkent in het argument de eerder gememoreerde traditie van het *je ne sais quoi*.

De Vries verwoordt deze *je ne sais quoi*-benadering van het schone expliciet. Impliciet komt zij echter ook naar voren in de werkwijze van genoemde literatuurgeschiedschrjvers: alle drie ruimen zij veel plaats in voor voorbeelden van gedichten uit het verleden en in het algemeen onthouden zij zićh daarbij van theoretische uitspraken in de geest van Van Alphen. De bloemlezing van vaderlandse gedichten uit een roemrijk verleden dient ook als inspiratiebron voor de jonge dichters.

### *Het schildertalent van de ware dichter*

De anti-normatieve benadering van de poëzie is niet het enige wat deze auteurs verbindt met Jeronimo de Bosch: net als hij zoeken ze het 'wezen' van de dichtkunst vooral in het 'schilderen met woorden' ofwel de beeldende kwaliteiten. Het lijkt daarbij alsof bijvoorbeeld het compositietalent, zo essentieel voor een schrijver van een heldendicht of tragedie, wordt veronachtzaamd. Typerend is een opmerking van Mathijs Siegenbeek over de kwaliteit van Vondels epische en tragische werk:

> Het is waar [..] dat er, na Vondel, heldendichten vervaardigd zijn, welke, naar de regelen der kunst beoordeeld, dien naam veelmeer, dan, bij voorbeeld, zijn *Joannes de Boetgezant*, verdienen; dat er desgelijks tooneelstukken in het licht verschenen, waarop, ten aanzien van de vinding, schikking, karakterschildering en wat dies meer zij, verre minder, dan op het volkomenste zijner treurspelen, te berispen valt; doch dit alles neemt niet weg, dat Vondel, in het wezenlijke der Dichtkunst, tot hiertoe door niemand geëvenaard, veel minder overtroffen werd. Immers is het geenszins het regelmatige in de houding, schikking en den afloop der gedichten, het onberispelijke in de keuze en het gebruik van beelden en figuren, waarin het wezen der Dichtkunst gelegen is; neen, maar hetzelve bestaat veeleer in sterkte en oorspronkelijkheid van vernuft, stoutheid en verhevenheid van gedachten, vuur en levendigheid van verbeeldingskracht, welke aan alles leven en beweginge weet mede te deelen, in het vermogen eindelijk, om de taal ter meest treffende en schilderachtige uitdrukking zijner voorstellingen te bezigen, dezelve naar den aard der onderwerpen te buigen en daaraan ondergeschikt te maken (Siegenbeek 1806, XVII-XVIII).

Het 'verhevene' bij Vondel, al is het 'door gebreken bezoedeld' waardeert Siegenbeek meer 'dan het geen onberispelijk, maar tevens van verhevenheid ontbloot is' (ibid., XVIII-XIX). Deze Longiniaanse gedachte roept De Kruyffs verdediging van Hoogvliet in herinnering: ook diens werk was niet feilloos, maar Hoogvliet kon wel schilderen met woorden. Waar De Kruyff deze gedachte nog met de nodige omzichtigheid presenteerde, valt bij Siegenbeek op, dat van twijfel geen sprake meer is. Expliciet merkt Siegenbeek ook op, dat de keuze van een genre niet van belang is voor de wezenlijke waarde van de kunst.[30]

Het gebrek aan belangstelling voor genreregels betekent net zo min als dit bij De Kruyff en De Bosch het geval was, dat Siegenbeek, De Vries en Van Kampen de traditionele opvattingen over de dichtsoorten willen aantasten. Het gaat veeleer om een verschuiving van de aandacht naar zaken die bij vroegere literatuurverhandelaars minder aandacht kregen. Het 'verbeelden' op micro-niveau ofwel het aanschouwelijk maken van gedachten krijgt bij hen meer aandacht dan het compositietalent van de grote epici of tragici, hetgeen echter niet betekent dat zij de status van heldendicht en treurspel expliciet in het geding hebben gebracht. Typerend voor deze tendens is de wijze waarop De Vries vooral aandacht vraagt voor de koorzangen uit Vondels tragedies en minder voor diens dramaturgische kwaliteiten; deze reien worden door Van Kampen zelfs 'ware Lierzangen' (Van Kampen 1821, 166) genoemd.

De genoemde literatuurhistorici leggen in het algemeen een opmerkelijke desinteresse aan de dag voor genre-indelingen.[31] De kwaliteit van het dichtwerk

wordt afgemeten aan de verhevenheid van de toon die een direct uitvloeisel behoort te zijn van de stemming waarin de dichter verkeert. Deze verhevenheid manifesteert zich vooral in een beeldende taal, in een taal derhalve met veel tropen en stijlfiguren. De invloed van de retorische traditie en met name van de denkbeelden over de *ornatus* is soms zelfs traceerbaar in de woordkeus van deze auteurs. Als Van Kampen zich wat minzaam uitlaat over het in zijn ogen hybridische, want weinig verheven genre van de 'wijsgerige' poëzie, wijst hij erop, dat het genre weliswaar een dichterlijke vorm en maat heeft, maar geen 'hoogere sieraden, welke het ware wezen der kunst uitmaken' (Van Kampen 1807a, 47). Het wezen van de dichtkunst lijkt voor deze auteurs samen te vallen met de retorische *ornatus*, maar de beeldende taal moest bij hen wel een uitvloeisel zijn van het dichterlijk enthousiasme: de metaforen, vergelijkingen en stijlfiguren zijn de symptomen van de opgewonden stemming waarin de dichter verkeert en ze hebben niets te maken met een receptmatige toepassing van dichtregels. Van een normatief systeem is de retorica hier veranderd in een beschrijving van de praktijk van de dichter.

## *Een retorische poëtica*

De retorische inslag van de poëzie-opvattingen van de literatuurhistorici blijkt ook uit de waarde die zij hechten aan een 'zaakrjke' poëzie, aan een dichtkunst die rijk is aan gedachten. Van Kampen schrijft in 1807: 'in myn oog moet alléén de menigte, de schoonheid en de ware rykdom der gedachten, - niet het werktuigelyke, de waarde beslissen' (ibid., 191). Het is de Horatiaanse tegenstelling tussen de gedachte en de verwoording ervan en Van Kampen verwijst ook naar deze Romeinse kunstrechter: de kwaliteit van de gedachte blijkt wanneer deze ook in vertaling overeind blijft. De Vries spreekt met betrekking tot de door hem bekritiseerde poëzie uit de achttiende eeuw over een ontbreken van 'zenuwrjke stoutheid', waarvan hij de oorzaak zoekt in een al te 'beschroomde naauwgezetheid'. Daardoor ontberen deze gedichten de 'pit en merg van zaken' (De Vries 1809, 176), die zo typerend zijn voor de poëzie van Vondel en Hooft.

Het onderscheid tussen een niet-dichterlijke en een dichterlijke 'rede' lijkt voor deze scribenten vooral van kwantitatieve aard. Dit graduele verschil tussen bijvoorbeeld de redenaar en de dichter waren we ook al bij eerdere common senseverhandelaars als Perponcher en De Bosch tegengekomen. Er is echter een verschil: bij Perponcher kwam de grotere beeldenrijkdom in een gedicht vooral uit de retorische functie en uit decorumregels voort, terwijl deze ornamenten bij iemand als De Vries uit het enthousiasme van de dichter behoren voort te vloeien. De ware dichter is bij De Vries iemand, die zich makkelijk laat enthousiasmeren en zijn authentieke gevoel omzet in een gloeiend, beeldrijk betoog.

De Vries' dichotomie tussen de ware dichter en de rjmelaar is, en wat dit betreft doet zijn poëtica denken aan die van Feith, gebaseerd op de emotionele betrokkenheid, op de oprechtheid van de expressie. De verzenmaker, aldus De Vries, rijmt 'gedwongen' en smukt zijn gedicht op met een 'valschen tooi', terwijl voor de ware dichter geldt:

> Het goddelijk gevoel, uit een getroffen hart opgeweld, en uitgestort in verheven zangen, behoudt de ware eenheid, helderheid en zuiverheid van de onbesmette bron [..] Deze dichtspraak, zich met de gewone uitdrukkingen niet meer vergenoegende, leent zij beelden ter opheldering, roept zij vergelijkingen ter hulpe; eenstemmigheid, juistheid en eigenaardigheid van voorstelling, zullen haar, hij den echten dichter, nooit verlaten, in alles bijblijven (De Vries 1818, 34-35).

Hij voegt daaraan toe: ‘in de treffendste oogenblikken wordt ieder wezenlijk diep getroffene, die zich ontlast, als 't ware dichter. Het werktuigelijke alleen der kunst ontbreekt’ (ibid., 46). De authenticiteitsgedachte krijgt bij De Vries een sleutelrol. Het betreft hier strikt genomen een buiten-literair criterium: iedereen die geëmotioneerd is, is op dat moment dichter. ‘Slechts’ de kunst ontbreekt.

Typerend voor De Vries en zijn common sense-benadering is echter, dat hij, anders dan Feith, geen onderscheid wil maken tussen een dichter en een redenaar:

> Wat dan ook de ware redenaar, schrijver of dichter te boek stelle, wat hij ook voordrage, de eenvoudigheid, het zuiver gevoel zij hem ten leidsman. Dit maakt ook de uiterlijke voordragt gepast, treffend en behageijk. De kracht, de klem der uitspraak valt als van zelve dáár, waar het bedoeld is [..] alles werkt mede tot overstorting van dat gevoel, waarvan men inwendig doordrongen is (ibid., 48-49).

Bij De Vries lijkt het vooral te gaan om een typisch achttiende-eeuwse ontwikkeling binnen de retorica, waar een steeds grotere rol werd toegekend aan de ‘stijlleer’. Die inkleding (belichaming is hier juister) van een rede werd echter niet langer opgevat als een louter normatieve kwestie, maar ook als een vanzelfsprekende expressie van een enthousiaste geest. Het betreft hier de traditie van de zogenaamde belletristische retorica in de trant van Hugh Blair, die van grote invloed was op Siegenbeek.[32] In de belletristische retorica ging men er ook van uit, dat veel stijlvoorschriften niet in regels te vatten zijn: aankomende redenaars kunnen ze slechts putten uit praktijkvoorbeelden, ontleend aan grote redenaars uit het verleden. De parallel met de poëtica van De Bosch en zijn navolgers spreekt hier voor zich.

## *Het enthousiasme en het vernuft van de ware dichter*

Uit het voorgaande valt reeds op te maken, dat het gevoel met name bij Jeronimo de Vries een belangrijke rol krijgt toebedeeld. Hij heeft die ‘gevoelscultus’ ook het meest kernachtig verwoord:

> Hij, die in beschaafde taal de oorspronkelijke, de natuurlijke aandoeningen des harten in zijne verzen overstort, is [..] de ware Dichter (De Vries 1809, 323).

De Vries lijkt zich hier een waardig opvolger van Feith te betonen. Maar als men De Vries' gevoelsconcept wat beter beschouwt, is hier toch meer sprake van een

dichterlijk enthousiasme dan van de Feithiaanse teergevoeligheid, die maakte dat een dichter de natuur op een werkelijk andere, op een ‘zinnelijke’ wijze per-

cipieerde. Het gevoel stelt De Vries' ware dichter in staat om zich boven de natuur te verheffen: hij verruimt zijn geest, overziet alle mogelijkheden en komt zo tot nieuwe gezichtspunten. Bij deze benadering past het beeld van de ware dichter als een adelaar die een 'stoute vlucht' onderneemt. Het betreft hier niet een verheffing waar het verstand geen deel aan heeft, al moet daarbij dan niet aan een wikkend, beredenerend verstand worden gedacht: dit zou immers al snel het dichterlijk vuur doen uitdoven.

Bij De Vries en Siegenbeek is het 'vernuft' van groot belang: het betreft hier de gave van het 'vinden' van nieuwe denkbeelden, een talent dat de dichter in staat stelt een eigen weg te gaan. Als De Vries de achttiende-eeuwse dichters in negatieve zin afzet tegen hun voorgangers, schrijft hij:

> In vernuft en vinding zijn zij voorzeker niet alleen niet gevorderd, maar zeer verachterd. Dat fijne, dat nieuwe, dat opmerkzame, dat stoute, dat vindingrijke, die geestige wendingen zijn bij de lateren veel minder gemeenzaam. Wie toch zou hen stouter, vernuftiger en vindingrijker keuren, dan Vondel, Antonides en dergelijken? Dat scheppende, dat oorspronkelijke, dat fijn en bruisend gevoel, waarin het voornaamste, het eigenlijke, de ziel der Dichtkunst, gelegen is, en hetgeen haar van ongebonden rede onderscheidt; dat levendig vermogen, om alles met nieuwe beelden te bekleeden, en alzoo ons te vertegenwoordigen; in die meer verhevene gedeelten der kunst moeten zij voor de ouden, mijns oordeels, verre achterstaan (ibid., 355).

Het verschil tussen dit dichterlijk vernuft, in deze periode ook gebruikt als synoniem voor het te uitheems geachte 'genie', en het talent en de creativiteit die bijvoorbeeld een wetenschapper nodig heeft, is in de common sense-benadering niet erg helder. Illustratief hiervoor is een lofrede op Elias Borger van Van der Palm, waarin Borger geprezen wordt om zijn vindingrijk, oorspronkelijk 'vernuft'.[33] Dit vernuft manifesteert zich onder meer in Borgers talent om zowel overeenkomsten op te merken tussen zeer uiteenlopende zaken als ook verschillen tussen gelijksoortige dingen. Het is dit vernuft dat Borger volgens Van der Palm tot een oorspronkelijk wetenschapper maakte, maar het maakte hem evenzeer geschikt voor het dichtersmétier. Hoogstens gold voor de dichter Borger dat deze zijn verbeelding wat minder hoefde te beteugelen dan de wetenschapper, meent Van der Palm.

Dit vernuft past uitstekend in de *je ne sais quoi*-traditie, waarin bepaalde verstandelijke mechanismen wel onderkend worden, maar niet voor analyse vatbaar heten te zijn. Zou men hetzelfde resultaat nastreven met behulp van het koele, redenerende en calculerende verstand, dan zou de levendigheid ontbreken. In principe hoeft een vinding van dit vernuft echter niet op gespannen voet te staan met de objectieve criteria van het verstand. Dit vernuft heeft een veelomvattender betekenis dan Van Alphens vernuft, dat een onderdeel uitmaakte van de Baumgarteniaanse *analogon rationis*. Siegenbeek omschrijft het als volgt:

> Door *vernuft* [..] verstaan wij hier dat scheppend vermogen in den dichter, 't welk hem in staat stelt, nieuwe en verhevene denkbeelden, ongewone en treffende gelijkenissen, stoute en sierlijke beelden en schilderingen uit

te vinden, en te voorschijn te brengen; met één woord, dat vermogen, 't welk op alle zijne kunstgewrochten zekeren stempel van oorspronkelijkheid en eigene verhevenheid drukt (Siegenbeek 1807b, 58-59).

Het vernuft lijkt op het Horatiaanse *ingenium*, dat een essentiële kwaliteit van de ware dichter is, maar verder niet aan een analyse kan worden onderworpen. Anders dan in de empiristische poëtica is het onderscheid tussen 'vernuft' en 'verstand', juist ook door dit proto-esthetische gebrek aan analyse, veel minder duidelijk bij Siegenbeek en De Vries.

## *Een historische toepassing van de authenticiteitsgedachte*

Veel meer dan De Kruyff en De Bosch passen Siegenbeek, De Vries en Van Kampen in de traditie van de laat-achttiende-eeuwse authenticiteitscultus: de persoonlijke betrokkenheid brengt de ware dichter in vervoering en daardoor is hij in staat zich boven het prozaïsche te verheffen. De oprechtheid van het dichterlijk gevoel drukt op diens werk het stempel van een verheven eenvoud. De authenticiteit is een garantie voor een natuurlijk, ongekunsteld geluid. De tegenstelling waar het bij deze auteurs om draait is niet zozeer die van *natura* versus *ars*, want een kunst kan immers gebaseerd zijn op de natuur (zoals in de veel geciteerde woorden van Pope: 'Those rules of old discovered, not devised,/Are Nature still, but Nature methodized'), maar wel die tussen het 'natuurlijke' en 'gekunstelde'.[34] Het gekunstelde vloeit voort uit een gebrek aan betrokkenheid, dat de dichter probeert te verdoezelen door een gemaakt, geforceerd enthousiasme.

Deze authenticiteit is ook een belangrijk criterium in de waardering van de dichtkunst uit het verleden. Een gebrek aan emotionele betrokkenheid kan echter niet altijd op het conto van de dichter worden geschreven. Op zich beschikt elk tijdvak en elke natie over talentvolle dichters, maar vaak ontbreekt het aan de nodige impulsen van buitenaf om dit talent manifest te laten worden. Het ontwikkelingsstadium van een beschaving, het wel of niet in een oorlog verkeren, maar ook klimatologische en geografische invloeden bepalen of het dichterschap tot volle ontplooiing kan komen. Als aan de voorwaarden niet is voldaan, is het zinloos om een bloeiperiode te forceren: dit leidt slechts tot een 'valse verhevenheid', tot een imitatie van een oprechte betrokkenheid.

Deze historische 'wetmatigheid' heeft vooral Van Kampen in 1807 in een overzicht van de Europese letterkunde proberen aan te tonen: zijn onderwerp - een geschiedkundig onderzoek met als object *De lotgevallen der dichtkonst* - gaf daar ook alle aanleiding toe. De voorbeeldigheid van de Griekse dichtkunst is een logisch uitvloeisel, meent Van Kampen, van het feit, dat aan bijna alle voorwaarden voor een bloei van de kunsten was voldaan: een gematigd klimaat, een arcadisch landschap, een levenskrachtige beschaving etcetera. De Grieken, aldus Van Kampen, zagen de poëzie dan ook als 'een onmiddelyke geestdrift', als een 'uitboezeming van ogenblikkelyke gewaarwordingen' (Van Kampen 1807a, 52) en de dichtkunst viel voor hen niet te rijmen met het redeneren van een wijsgeer. In de Griekse poëzie vindt men de expressie van alle mogelijke hartstochten,

> die ons beurtelings roeren, wegslepen, in moed doen ontbranden, of aan hunne bevallige toonen boeijen, die, door de sterkste vlugt der verbeeldingskracht ingegeven, door het strengste gevoel van gepastheid

beschaafd, de hoogste kunst aan de zuiverste natuur paren, en wier eenvoudigheid het zegel op de waarheid hunner gevoelens druk ibid., 33).

De terminologie van het authenticiteitsdiscours - de zuivere natuur, de eenvoud van ware gevoelens - gaat hier samen met een beheersing van de kunst die tot een tweede natuur is geworden. Het betreft hier een evenwicht tussen *ars* en *natura*, dat echter nergens op gespannen voet staat met de natuur.

Als tegenvoeter van de ideale Griekse kunst doet, en Van Kampen staat hiermee in een rijke traditie, de Romeinse dienst: de 'loutere aandrift eener ongemeen gunstige natuur' en de authentieke 'geestvervoering' van de Grieken staan tegenover de 'kunst en oordeelkundige navolging' (ibid., 77) van de Romeinen. Na de Romeinse gouden eeuw onder Augustus verdwijnt de 'natuur' uit het dichtwerk: een dichter als Lucanus streeft met geweld een verhevenheid na in plaats van het ware en het schone voor zichzelf te laten spreken, zijn poëzie kenmerkt zich door 'gezwollenheid, valse hoogdravenheid' en een overvloed aan antithesen. De 'edele eenvoudigheid' heeft plaats gemaakt voor een 'woordenpraal' (ibid., 100-101).

Deze tegenstelling tussen de Grieken en de Romeinen, tussen een natuurlijke en een gekunstelde poëzie, levert Van Kampen in zijn *Lotgevallen* het grondpatroon, waarop hij in de rest van zijn betoog voortborduurt. De vermaledijde Lucanus heeft als *archetype* in de moderne tijd veel verwanten: Marino met zijn vernuftige '*concetti*', maar 'niet éénen toon, die het hart raakt' en 'zeer weinig van dat echte dichterlijke schoon, waarvan, even als van de waarheid, eenvoudigheid de stempel is' (ibid., 149-150); uiteraard Fontenelle met zijn 'weelderige geestigheid' en zijn koude, onnatuurlijke herderszangen vol 'valsch vernuft' (ibid., 221-222); de contemporaine Duitse dichters, wier poëzie gekenmerkt wordt door 'gezwollenheid, winderigheid en wansmaak, die het verhevene hygend najaagt, zonder het te kunnen bereiken' (ibid., 361).

Ook bij Siegenbeek is de dichotomie eenvoudig-gekunsteld terug te vinden in deze periode. Het Griekse ideaal wordt door Siegenbeek beschreven aan de hand van het werk van Homerus: de hoofdeigenschap daarvan is '*eenvoudigheid*', de lezer vindt bij de auteur van de Ilias niets 'van dat gezochte, zwierige, kunstige en bearbeide' (Siegenbeek 1807a, XLV), waardoor het werk van latere dichters wordt gekenmerkt. De illustere Homerusvertaler Alexander Pope krijgt van Siegenbeek de kritiek, dat hij Homerus te 'Frans' heeft opgesmukt.

## *De authenticiteit van de vaderlandse dichters uit de zeventiende eeuw*

Het is vooral Jeronimo de Vries geweest die de tegenstelling tussen een natuurlijke eenvoud en het gekunstelde heeft gebruikt om het verschil te verklaren tussen de inheemse dichtkunst van de zeventiende en die van de achttiende eeuw, waardoor de poëticale authenticiteitsgedachte een 'nationalistische' lading kreeg.[35] Men kan de achttiende-eeuwers hun gebrek aan bevlogenheid niet nadragen, meent De Vries:

> Het hing zoo zeer niet aan de Dichters, als aan hunnen leeftijd en den toevalligen stand der zaken. Te voren was men in den tijd van grootmaken, nu in dien van genieten; te voren was de staat in jongelingsjaren, nu in mannelijken stand, en de Dichtkunst eischt het vuur van eenen jeugdigen leeftijd (De Vries 1808, 318).

Hij constateert, dat in de achttiende eeuw ‘het juiste gevoel voor het ware eenvoudige schoon verflaauwde’; de dichters zochten hun toevlucht tot ofwel de ‘opgeblazenheid’ van een ‘schelle trompet en rommelende trom’ dan wel een prozaïsche, ‘afvloeijenden en eentoonigen dichttrant’ (ibid., 320-321).

Hoezeer De Vries de ware dichtkunst op één lijn stelt met een authentiek, enthousiast betoog mag blijke

n uit zijn commentaar op het werkvan de achttiende-eeuws dichter Joan de Haes (1685-1723), auteur van een aantal heldendichten: diens

> vergelijkingen, hoe fraai soms, bij hem en anderen, komen zoo plotselijk uit het berijmde proza, als gedwongen te voorschijn, dat men duidelijk ziet, dat de Dichter zich geweld aandoet, om eens poëtisch te zijn, waarom hij dan ook even schielijk daalt als hij gerezen is (De Vries 1809, 25-26).

Stijlbloemen komen in de achttiende eeuw bijna nooit voort uit een authentiek enthousiasme, maar zijn artificiële toevoegingen als ‘bonte vlekken op een effen kleed’ (ibid., 34). In het voetspoor van Jan de Kruyff prijst De Vries Hoogvliet, die het juiste midden wist te houden tussen ‘berijmd proza’ en een ‘winderige voorstelling met velerlei pronk van valsche sieraden en schitterende ongerijmd heden, waarvan het gezond verstand en de goede smaak walgt’ (ibid., 97).

## *Oprechtheid als vaderlandse deugd*

Wiskerke heeft in zijn studie naar *De waardering van de zeventiende-eeuwse literatuur tussen 1780 en 1813* laten zien, hoe vaderlandse ‘literatuurhistorici’ als Jeronimo de Vries de idee van een verval in de achttiende eeuw, onder politieke en economische denkers al decennia lang bon ton, voor het eerst op een systematische wijze ook op de literatuurgeschiedenis toepasten.[36] De toenemende welvaart had, volgens de heersende opinie, in de Republiek geleid tot inertie onder de culturele elite. ‘Werkzaamheid houdt de krachten levendig, en verheft den geest’ (De Vries 1808, 319), schrijft Jeronimo de Vries, om er aan toe te voegen dat deze levensregel bij de achttiende-eeuwer onbekend leek te zijn. In overeenstemming met de eerder gememoreerde Longiniaanse traditie merkt hij op:

> Groote rijkdom en weelde, wat men hier ook tegen zeggen moge, brengen zelden den regten smaak en het ware kunstgevoel te weeg; het eerste genot van eene goede fortuin weet beter kunsten te waarderen en te bevorderen (De Vries 1809, 5-6).

Het achttiende-eeuwse cultuurverval wordt door De Vries als een soort van natuurwet voorgesteld.

De literatuurhistorici zijn overigens niet echt de eersten die de link tussen een verval van de moraal en van de dichtkunst leggen. In het voorbericht bij de verzamelde werken van Jacob Cats schrijft Rhijnvis Feith, dat hij Cats zo waardeert om ‘eene waarheid van hartstochten, die zich terstond gevoelen laat’ (Cats 1790, VII).[37] De contemporaine dichters beheersen de kunst misschien beter dan Cats, aldus Feith,

maar bij hen vindt hij veel minder ‘gevoel’. Feiths opmerkingen moeten hier in een morele context worden geplaatst: hij meent dat de ‘groot-

heid' van Cats' tijd slechts kan terugkeren, wanneer de zeden worden hervormd op de wijze waarop ook Cats dit nastreefde met zijn poëzie. Een oprecht gevoel is daartoe voor Feith een voorwaarde.

Bijna alle literatuurhistorische studies van de eerste decennia van de negentiende eeuw beogen overigens een herwaardering van met name de zeventiendeeeuwse vaderlandse poëzie. Poëtica en moraalleer lopen daarbij naadloos in elkaar over: de esthetische waardering voor de gedichten van Hooft en Vondel brengt idealiter ook een nationaal zelfbewustzijn met zich mee. Met name Mathijs Siegenbeek heeft zich hiervoor ingespannen: in zijn *Proeve van Nederduitsche dichtkunde uit de zeventiende eeuw* uit 1806 vraagt hij aandacht voor de volgens hem ten onrechte miskende poëzie van Vondel, Hooft en andere vaderlandse klassieken. Hij wijt de relatieve onbekendheid van de Nederlander met de dichters uit de glorietijd van het vaderland onder meer aan een ziekelijke dweperij met het 'uitheemse' en aan een 'valschelijk zoogenaamde verfijning van smaak' (Siegenbeek 1806, XXXVII). In 1810 schrijft Siegenbeek, dat de verarming van de taal te wijten is aan 'die algemeene verwaarloozing en geringschatting der vaderlandsche letterkunde' (Siegenbeek 1810, 243), op zich een symptoom van een toenemend gebrek aan vaderlandsliefde. Hij pleit ervoor, dat de kennis van de vaderlandse literatuur een hoofdbestanddeel van de opvoeding wordt en in het voetspoor van Feith prijst hij het werk van Cats aan voor lessen op het terrein van de zedenleer.

Ook jeronimo de Vries verwacht veel goeds van een grotere bekendheid met de dichters uit de 'gouden eeuw'. Hij eindigt zijn overzicht van de vaderlandse literatuurgeschiedenis met een optimistische slotnoot: het verval van de vaderlandse dichtkunst is al tot stilstand gebracht. Voor een nieuwe bloeiperiode meent hij het recept te weten:

> voor het losse vernuft der Franschen, voor de schijnbare hoogdravendheid der Duitschers, zouden wij den ouden ernstfesten Hollandschen denk- en schrijftrant moeten hernemen; met één woord, dat vuur, die ware grootheid, welke onze Voorouders in het begin der Zeventiende Eeuw bezielde, zoude weder het deel hunner nakomelingen moeten zijn! (De Vries 1809, 391).

En Nicolaas van Kampen schrijft naar aanleiding van het werk van Vondel, Hooft, Antonides en Oudaan:

> de opregte zeden onzer Voorvaderen stralen ten duidelyksten in de schriften onzer oude Dichters uit; en wy moeten, helaas! bekennen, dat wy [..] in dit opzigt onzen stempel van onderscheidende rondheid, die tot in de voordragt zigtbaar was, verloren hebben (Van Kampen 1807a, 433).

Beide auteurs brengen de geest van de vaderlandse dichtkunst uit de zeventiende eeuw in verband met de authenticiteitsgedachte: De Vries door de Hollandse 'denk- en schrijftrant' af te zetten tegen het gebrek aan authenticiteit van de Fransen en de Duitsers en Van Kampen door de oprechtheid als een typisch vaderlandse eigenschap te presenteren, die tot in de stijl van het dichtwerk terug te vinden zou zijn. In een wat later stadium zouden met name De Vries en

Siegenbeek het verband tussen de Nederlandse volksgeest en de authenticiteitsgedachte nog wat scherper formuleren.

### *De cultus van de eenvoud*

In 1817 houdt Mathijs Siegenbeek een pleidooi voor wat hij noemt *De handhaving van den echt Nederlandschen geest, in de beoefening der fraaije letteren en kunsten*. Het doorklinken van een nationaal geluid in de poëzie valt in het algemeen toe te juichen: de dichtkunst, meent Siegenbeek, wint zo aan oorspronkelijkheid. Voor de Nederlandse situatie zou bovendien gelden, dat het volkskarakter bijzonder geschikt is voor de literatuur. Uiteraard - na het voorgaande zal dit niet meer verbazen - gaat het Siegenbeek om het volkskarakter zoals dit zich manifesteerde aan het begin van de zeventiende eeuw; de geest uit die dagen moet ook over het jonge Nederlandse koninkrijk vaardig worden.

De trekken van de Hollandse volksgeest die Siegenbeek hier opsomt, doen niet alleen zeer universeel aan; ze vallen bovendien voor een belangrijk deel samen met de componenten van het authenticiteitsdiscours. Dit verband valt nog meer op, doordat Siegenbeek zijn betoog illustreert met voorbeelden uit de traditie van de authenticiteitsgedachte; met name Seneca met zijn schijnbare verhevenheid, zijn kunstige, puntige taal vol met antithesen moet het ontgelden. Hier is onmiskenbaar de vertaler van de zes jaar eerder verschenen uitgave van Longinus' *Over het verhevene* aan het woord.

Als eerste twee eigenschappen van het Hollandse volk noemt Siegenbeek de liefde voor de waarheid en de smaak voor het eenvoudige.[38] In de dichtkunst is de waarheid ‘de ziel der echte schoonheid’:

> Om door [de dichter] inderdaad bekoord, getroffen en met hooge geestverrukking bezield te worden, vordert gij van hem waarheid in de gedachten, welke hij voordraagt, waarheid in de beelden en schilderijen, welke hij voor u afmaalt, waarheid bovenal in de wijze, waarop hij zekere gevoelens en gewaarwordingen der ziele uitdrukt (Siegenbeek 1817, 232).

De Hollandse liefde voor de eenvoud vloeit volgens Siegenbeek voort uit die voor de waarheid: de waarheid vindt men immers in een ‘kunstelooze eenvoudigheid’ en juist niet in het ‘gemaakte’, ‘zwierige en uitgezochte’. De universele waardering voor de Griekse kunst hangt samen met haar eenvoud: met name in de Griekse beeldhouwkunst vindt men ‘schoonheid in den echt Griekschen zin en geest, met geene vreemde bijhangselen versierd, met geen' geleenden tooi, maar alleen met de gaven der ongesmukte natuur prijkende’ (ibid., 235-240). In Siegenbeeks optiek vertoont het Hollandse volkskarakter opvallende overeenkomsten met de geest van de (Griekse) klassieken.

In 1818 is het Jeronimo de Vries die het eenvoudige zelfs tot het voornaamste kenmerk van de Hollandse volksgeest opwaardeert, uiteraard wel van de Hollanders uit de zeventiende eeuw. Mens en dichter vallen voor De Vries samen en daar de eenvoudige mens eerlijk, oprecht en rondborstig is, behoort de ware en eenvoudige

dichter dit ook te zijn. De onderdelen van het common sensebetoog passeren hier allemaal de revue: het anti-theoretische (‘Hoe vele stelsels,

hoe weinig ware wijsheid!' (De Vries 1818, 27)), het ontbreken van een fundamenteel onderscheid tussen retorica en poëtica en het evenwicht tussen verstand en gevoel: De Vries ergert zich vooral aan

> de lust tot schitteren, waardoor men het eenvoudige, als ware dit te laag voor de hooge stemming van een verheven schrijver of redenaar, te zeer verwaarloost, het bestuur op zich zelven verliest, het bedaard dóórdenken verleert, en alzoo het zaakrijke en het eenvoudige minacht (ibid., 15).

Typerend voor De Vries is de nadruk op het enthousiasme, dat een dichter als vanzelf doet dichten: 'Een getroffen en dichterlijke ziel ontlast zich gemakkelijk en eenvoudig van zelve' (ibid., 45). Evenzeer karakteristiek is de nationalistische context waarin hij zijn betoog plaatst: het verval van het vaderland in de achttiende eeuw is veroorzaakt doordat men het 'klaterend schijnmetaal' van de Fransen en de 'woordenpraal' van de Duitsers ging prefereren boven het 'goud' van de voorouders:

> Weidsche woordenpraal, zoogenaamde gevoelige opschik, zonder kracht en beteekenis, heeft al te zeer de eenvoudige erntfeste, deftige en kernvolle redekunst der Vaderen, de oude ronde Hollandsche taal, vervangen (ibid., 13-14).

Dit nationalisme van De Vries en Siegenbeek heeft iets paradoxaals: de vaderlandse oprechtheid en eenvoud vallen samen met die van de ongecorrumpeerde mens en met die van de Grieken, wier kunst de eeuwen heeft doorstaan en daarom een klassieke status heeft gekregen. Kortom: het Hollandse en het universele lijken synoniem. Waar de aandacht voor een volkskarakter een zeker cultuurrelativisme lijkt te impliceren, gaat het De Vries en Siegenbeek uiteindelijk om klassieke normen en waarden.

Auteurs als Mathijs Siegenbeek, Jeronimo de Vries en Nicolaas van Kampen treden in het voetspoor van poëticale verhandelaars uit een eerdere generatie als Willem Emmery de Perponcher en Jeronimo de Bosch. Zij delen met deze 'ouderen' een common sense-benadering van het dichten: een afkeer van theorievorming en een vaag onderscheid tussen retorica en poëtica. Vooral met De Bosch delen zij een anti-normatieve grondhouding: het wezen van de dichtkunst laat zich niet analyseren en derhalve kan men er ook geen regels voor opstellen.

Bij De Vries cum suis is het ware dichterschap synoniem geworden met een enthousiast dichterschap: de ware dichter is daarmee ook vooral de dichter van het verhevene ofwel de 'stoute' dichter geworden. Traditioneel waren de meest enthousiaste dichters immers de dichters die verheven onderwerpen bezongen. De minder 'stoute' dichters ofwel de zangers van het 'bevallige' pasten minder goed in deze benadering, soms misschien tegen wil en dank.[39] In de poëtica van de literatuurhistorici vormen ze in zekere zin een probleem.

## De (her-)waardering van de dichters van het bevallige

Het poëticale common sense-betoog van de literatuurhistorici bracht een zekere rigiditeit met zich mee voor wat betreft de hiërarchie van dichterstypen. De ware dichter was vooral een enthousiast dichter, die zich als een ‘adelaar’ overgaf aan een ‘stoute vlucht’. Bij die stoute vlucht pasten ook verheven onderwerpen: de *stilus grande* hoorde traditioneel bij genres als het heldendicht, de tragedie en de ode. Genretheorieën werden door auteurs als Jeronimo de Vries weliswaar als minder relevant betiteld, maar dit was niet omdat men geen verschil in stijlregister onderkende. Het onderwerp ontketende bij de dichter een ‘vervoering’: ging het om een verheven onderwerp, dan verhief de toon van de dichter zich op een vanzelfsprekende wijze zonder dat daar regels voor nodig waren. Om verheven onderwerpen te kunnen bezingen, moest de dichter echter wel tot die bevlogenheid in staat zijn. Volgens De Vries ontbrak dit enthousiasme bij veel achttiende-eeuwse dichters en vandaar dat zij eigenlijk alleen slaagden in de genres van ‘het Leer- en Zededicht, die 'weinig of geene verheffing’ (De Vries 1809, 384) vergden.

Een minder hoogstaand thema gaf een dichter de ruimte om meer aandacht te besteden aan de technische details van het gedicht: het enthousiasme was minder groot en daardoor kon hij het onderwerp met een zekere distantie benaderen. In de meer traditionele kijk op het lierdicht speelde dit denkpatroon een rol: de anakreontische liederen bijvoorbeeld vergden afgeronde denkbeelden en lieten niet de gedachtesprongen toe van de verheven ode.[40] De dichters van deze ‘lagere’ genres konden ook meer tijd besteden aan ‘werktuiglijke’ aspecten van de dichtkunst, zoals een wat ‘gekunstelder’ metrum en een vernuftig rijmschema. Een vergelijking kon in zo'n gedicht volledig worden uitgwerkt. Het ging immers om thema's die wel wat ornamenten konden gebruiken, omdat ze op zichzelf weinig belangstelling bij de lezer opwekten. Dit in tegenstelling tot gedichten waarin God of het vaderland werd bezongen: de ‘zaak’ sprak in deze gevallen voor zichzelf en een teveel aan ‘opsmuk’ zou er slechts afbreuk aan doen. Hier paste de ‘verheven eenvoud’ ofwel Boileaus ‘schone wanorde’.

De poëzie waarin stof werd behandeld die wél verrijking nodig had, die ‘bevalliger’ gemaakt moest worden, werd traditioneel geassocieerd met de dichters van het tweede plan: met Anakreon en niet met Pindarus, met de ‘vlinders’ onder de dichters en niet met de ‘adelaars’. De minder moverende thematiek van de dichters in de geest van Anakreon maakte, dat zij er minder door in beslag werden genomen en meer tegenwoordigheid van geest hadden, meende men; in die relatieve rust konden zij aandacht aan de uiterlijke vorm van het gedicht besteden. Deze denkbeelden bleven lange tijd een rol spelen in bijvoorbeeld de Cats-receptie: Cats heette zo'n dichter van het tweede plan te zijn door de keuze van zijn onderwerpen.[41] Bij Cats paste dan ook het beeld van een dichter die in alle rust aan zijn poëzie kon werken, wat in zijn geval, meenden velen, ook negatieve gevolgen had: Cats' beelden waren al te zorgvuldig uitgewerkt, waardoor ze weinig meer overlieten aan de fantasie van de lezer en bovendien heette het metrum van zijn poëzie wat al te regelmatig te zijn met als gevolg een letterlijke ‘eentonigheid’.[42]

Een meer subjectivistische benadering van de dichterlijke *creatio* maakte een opwaardering van dichters in de traditie van Anakreon en Cats mogelijk. Hun keuze voor 'lage' en 'bevallige' in plaats van meer 'verheven' onderwerpen werd minder met een zwaktebod of onmacht in verband gebracht; in plaats daarvan werd de 'zachte toon' nu gezien als een uitvloeisel van het temperament van deze dichters.[43] Zij waren niet minder bevlogen dan de 'adelaars' onder de poëten, maar het enthousiasme uitte zich op een andere wijze. De gedachte dat deze dichters cerebraler en ambachtelijker te werk zouden gaan, verdween langzamerhand: ook de 'vlinders' en de 'nachtegalen' onder de poëten werden toegelaten tot de Parnassus, tot het gilde van de ware dichters.

## *Johannes Henricus van der Palm*

*Van der Palm over David en de schrijver van* Job

De auteur bij wie de opwaardering van de dichters van het bevallige heel duidelijk valt te traceren, is de hoogleraar en befaamde kanselredenaar Johannes Henricus van der Palm (1763-1840).[44] Al in zijn vroegste lezingen blijkt hij geïnteresseerd te zijn in het onderscheid tussen de boven gememoreerde dichterstypen; vanuit zijn interesse voor de bijbelse poëzie werkt hij de tegenstelling uit in vergelijkingen tussen de auteur van het boek *Job* en de psalmdichter David. In zijn schets van de auteur van *Job* doemt het beeld op van de traditionele 'stoute dichter', van de 'adelaar', al valt wel op, dat Van der Palm de nadruk legt op het subjectieve element. De schrijver van dit bijbelboek zou over een grote verbeeldingskracht hebben beschikt, waarmee hij de dode natuur leven gaf:

> Zij bezielt alles, zij schenkt leven aan de levenlooze natuur; overal ziet zij werking, gevoel, behoefte, geluk en smarten! Warmte ademt in alle de trekken, in alle de kleuren, waarmeê zij schildert; op den weg, dien zij bewandelt, ontluikt eene nieuwe schepping voor hare voeten, en geene grenzen kunnen hare adelaars-vlugt beperken! (Van der Palm 1807, 34).

De verbeelding van dit dichterstype geeft aan de hem omringende wereld warmte en kleur, waardoor de objectieve natuur verandert in een tweede schepping.[45] De dichter David wordt door Van der Palm evenzeer als een 'genie' aangemerkt, maar het blijkt hier toch om een ander soort dichter te gaan. Bij David benadrukt Van der Palm vooral de authenticiteit van diens gevoelens:

> *Waarheid* is [..] de hoofdtrek van Davids dichterlijk karakter; zijne dichterlijke taal is die der opregtheid, der innerlijke gewaarwording, onmiddellijk uit het hart gevloeid, in zulke oogenblikken, waarin de ziel zich zelf zou moeten verloochenen, om te kunnen veinzen! (Van der Palm 1818, 12).

Bij de psalmist gaat het niet zozeer om een nieuwe schepping als product van de verbeelding, maar om de expressie van authentieke sentimenten.

In het licht van het hiervoor beschreven onderscheid tussen de ‘stoute dichter’ en de ‘zoetgevooisde’ is te verwachten dat Van der Palm juist aan David, immers de minst ‘verheven’ dichter van de twee, een muzikaal talent toedenkt: een

gedicht over een ‘bevallig’ onderwerp kan immers volgens de traditie wel wat ‘muzikale’ ondersteuning gebruiken. En inderdaad besteedt hij veel aandacht aan deze gave van de psalmdichter. Bij David, meent Van der Palm, gaat de poëzie niet aan de muziek vooraf: het gaat bij de psalmist juist om het ‘omkleeden’ van ‘muzikale gewaarwordingen in dichterlijke uitdrukkingen’. Zijn poëtische expressie vergelijkt Van der Palm met de tonen van een harp, een instrument geschikt voor het uitdrukken van ‘zachte gewaarwordingen’ (ibid., 13-15). Waarin Van der Palm echter afwijkt van de traditie, is het feit dat hij de gematigde gevoelens verbindt met Davids temperament. Het maakt hem niet minder een waar dichter dan de schrijver van *Job*: beiden zijn dichter vanuit een innerlijke noodzaak.

Hoezeer traditie en vernieuwing bij Van der Palm naast elkaar bestaan, mag blijken uit zijn vergelijking van dezelfde twee dichters als ‘natuurdichter’, dat wil zeggen als natuurbeschouwers. De methode die David er volgens Van der Palm op nahield, komt wonderwel overeen met de wijze van idealiseren in de geest van Batteux: David put met zijn verbeelding schoonheden uit de ‘schepping’ en vormt zich dan een ideaal, om dit vervolgens krachtig en vol leven uit te drukken. Het betreft

> een ideaal, dat nergens in de natuur aanwezig, en echter volmaakt natuurlijk [is], dewijl al deszelfs deelen uit de natuur ontleend, en evenredig aan de natuur zijn zamengevoegd (ibid., 19).

Het ‘schijnt’, stelt Van der Palm dan, een ‘nieuwe schepping’ op te leveren. Veelbetekenend vergelijkt hij David met ‘de landschap-schilder, die de natuur, gelijk zij vóór hem ligt, kopiëert, maar die het doet met de hand, het penseel, en het warm gevoel van een' meester’.[46]

Bij de auteur van *Job* is echter meer aan de hand. Deze observeert een onderwerp en raakt erdoor aangedaan; hij plaatst de delen van de hem omringende schepping in een ander licht dan waarin medestervelingen ze zien, waardoor zijn werk ‘door nieuwheid en al de betooveringen der verrassing ons wegsleept’. De ‘schoonheid der uitdrukking’ paart zich bij dit dichterstype aan ‘de stoute oorspronkelijkheid der bevatting’ (ibid., 19-20). Het is hier blijkbaar de grotere subjectiviteit van *Jobs* visie - men zou ook kunnen spreken van het krachtiger licht dat hij over zijn onderwerp laat schijnen - die hem onderscheidt van David. Het is opmerkelijk dat Van der Palm het verhevene van dit dichterstype niet zozeer zoekt in een grote vindingskracht in de geest van grote epici als Milton en Klopstock, bij uitstek de scheppers van bovennatuurlijke werelden, maar in de kracht van de beschouwing, waardoor bij deze dichters het licht dat zij op hun thema werpen belangrijker wordt dan het onderwerp zelf.

In Van der Palms verhandeling *Over den waren aard der welsprekendheid*, waarin ook de dichtkunst aan bod komt, keert de tweedeling van het dichtersgilde terug. Aan de basis van de dichotomie staat nu echter het object, dat de dichter treft en hem aanzet tot zijn zang. Van der Palm maakt hier een onderscheid tussen een ‘streelend voorwerp’ en een ‘verheven voorwerp’. In het eerste geval voelt de dichter

> zijnen boezem zich zachtelijk verheffen; zijn bloed vloeit met voortgestuwde, doch eenparige golving door zijne aderen: zijne zenuwen trillen in de zoetste eenstemmigheid met het gevoel zijns harten; eene wellustvolle aandoening doordringt hem, noopt hem zijne gewaarwording in eene taal, aan haar geëvenredigd, uit te storten, en zijne schoone, welluidende verzen zijn ons het getrouwe afdruksel zijner getroffen ziel (ibid., 46-47).

De dichter die het bevallige bezingt, dicht niet om zijn lezers te vermaken, maar uit een innerlijke noodzaak en zonder dat hij aan zijn lezer denkt. In het tweede geval wordt de verbeelding geroerd door een 'verheven onderwerp'; de verbeelding raakt in vuur en vlam en de fysieke reactie is nu veel heftiger:

> De wanden zijner borst worden [de dichter] te eng; het bloed bruist hem door de aderen; zijne oogen glinsteren, zijne leden beven, eene Godheid schijnt in hem gevaren, en Goden-taal stroomt van zijne lippen! (ibid., 47).

Met vermaak heeft deze godentaal al helemaal niets te maken.[47]

Het is niet moeilijk om in deze twee manieren van dichten respectievelijk de praktijk van David en die van de auteur van *Job* te herkennen, al suggereert Van der Palm hier nergens dat beide methodes niet in het oeuvre van één dichter, afhankelijk van wat hem heeft geëmotioneerd, zouden kunnen voorkomen. Belangrijk is, dat het in beide gevallen om ware dichters gaat, dat wil zeggen dichters die hun gevoelens, hun gewaarwordingen 'uitstorten'.

*De latere verhandelingen: een apologie van Anakreon*

Een aantal latere verhandelingen van Van der Palm, met name de *Redevoering over het versmaden of veronachtzamen van de regelen der kunst* (1820) en de *Redevoering over het middelmatige* (1822), lijken net als veel bijdragen van andere auteurs in de periode ná de Franse tijd ingegeven te zijn door de behoefte om een vermeende bandeloosheid in de kunst - een geforceerd zoeken naar oorspronkeljkheid - een halt toe te roepen.[48] Ook in de verhandeling *Over het middelmatige*, in 1822 voorgedragen in een vergadering van de *Hollandsche maatschappij van fraaije kunsten en wetenschappen*, kan Van der Palm echter zijn waardering voor de dichters in de geest van Anakreon kwijt. Immers, meent hij, niet elke dichter beschikt over de 'alles ontstekenden gloed, en het hartvermeesterend vermogen [..] waarin de Goddelijke Poëzij haren hoogsten luister ten toon spreidt'. Het begrip voor de dichter van de tweede rang laat hier de traditionele hiërarchie onverlet.

Toch neemt Van der Palm het voor de minder verheven dichter op, want:

> Al wat waarlijk bevallig is, en door den liefelijken toon, dien het aangeeft, eene snaar des gevoels harmonisch trillen doet, is reeds boven het middelmatige verheven, en bezit iets van de tooverkracht, waarin het eigenlijke wezen der Poëzij gelegen is (Van der Palm 1824, 159-160).

Het is ‘iets onverklaarbaars [..] wat de Wijsgeer met zijn' ganschen aesthetischen termen-kraam ons nog niet heeft kunnen ontcijferen’ (ibid., 160). Het kan zitten in een enkele gedachte, een treffende wending, een bezielde uitdrukking, een

schilderachtig woord of een welluidende klank. Hoe eenvoudig dit ook lijkt, de luisteraar wordt door deze muzikale toon innerlijk bewogen. Van der Palm wijst er in dit verband zelfs op, dat allerlei nieuwe samenvoegingen of zogenaamde verheven gedachten de luisteraar koel kunnen laten wanneer dit toverachtige, dit bezielde ontbreekt. In een passage als deze is de verwantschap van Van der Palm met de literatuurhistorici en hun common sense-betoog frappant: de antitheoretische stellingname en het beroep op een *je ne sais quoi* spreken boekdelen.

Het is in dit verband dat Van der Palm aandacht vraagt voor de poëzie van Anakreon, door hem niet minder bewonderd dan de zangkunst van Pindarus, de 'odist' bij uitstek:

> Zou Pindarus dan alleen Dichter zijn en Anacreon niet? Als deze het alvermogen van vrouwelijk schoon, in weinige regelen, zonder beeld, zonder tooi, zonder een *epithête*, voor het hart en gevoel schildert; of als hij zijne duif zoo naïf en kinderlijk snappen doet; is dit niet meer dan beuzelpraat? en hoort men daar eerst de Godentaal der Poëzij, waar de Olympische overwinnaars tot de starren verheven worden? Dat we ons toch niet door overdreven en dweepende voorstellingen eener dichtkunst, gelijk zij nooit bestond, voor het eenvoudig schoon van natuur en waarheid ongevoelig maken! Dat geen trompetgebrom onze ooren verdoove, om van tusschen het groen der lente de toonen der nachtegaal niet meer te kunnen opvangen! (ibid., 163-164).

Het pleidooi voor het anakreontische is gekleurd door de terminologie van het authenticiteitsdiscours: de afkeer van een teveel aan 'epitheta', van het 'dwepende' ook en het prijzen van het 'naïeve', van het 'schilderen voor hart en gevoel'. Een dichter moet niet willen 'verbazen en schokken, zonder eerst in zijn eigen binnenste verbaasd en geschokt te wezen', stelt Van der Palm met een soort van parafrase van Horatius' 'si vis me flere'. Ook de verzuchting, dat het publiek 'het eenvoudige niet met het middelmatige' (ibid., 169) moet verwarren, past in deze context.

Ondanks de in vergelijking met vroegere verhandelingen gematigder toon houdt Van der Palm ook hier het credo overeind, dat de ware dichter slechts kan dichten wanneer hij zélf gevoeld heeft, op basis dus van authentieke sentimenten. Het is de oprechte gevoelsexpressie die de dichter tekent, waarbij dan vervolgens het specifieke temperament én de te bezingen stof bepalen of er een meer of minder krachtige toon wordt aangeslagen. Het is daarbij opvallend, maar in dit kader wel begrijpelijk, hoeveel aan de muziek ontleende metaforen Van der Palm bezigt in zijn kunsttheoretische verhandelingen.[49]

## *De receptie van dichters van het tweede garnituur*

Het ligt voor de hand dat de opwaardering van dichters die traditioneel tot het tweede echelon werden gerekend ook terug te vinden is in de receptie van dergelijke dichters uit het verleden. Het meest genoemde vaderlandse voorbeeld is uiteraard Jacob Cats, maar ook de naam van Jacobus Bellamy valt in dit verband. Uit het buitenland zijn

daar namen van dichters als Gellert, Gessner en Hölty aan toe te voegen, niet voor niets Duitse dichters uit de voor-romantische perio-

de; Duitse romantici fungeren in de vaderlandse beeldvorming vaak als dé voorbeelden van dwepers, van dichters die op een geforceerde wijze naar het nieuwe, oorspronkelijke en verhevene zoeken.[50] In de *Redevoering over het middelmatige* houdt Van der Palm zijn landgenoten de eigentijdse Duitse literatuur voor als een illustratie van hoe het niet moet: de moderne Duitse dichter is als een overmoedige 'Faëton' die gefixeerd is geraakt op het sublieme en daardoor de 'smaak voor het eenvoudige en natuurlijke' (ibid., 168) over het hoofd ziet. De moderne Duitser heeft volgens Van der Palm de neiging om te dichten zonder dat de innerlijke noodzaak daartoe bestaat; het ontbreekt deze waanpoëten aan authenticiteit.

Belangrijk voor de reputatie van de Duitse romantici in Nederland is de befaamde *Disputatio de mysticismo* uit 1819 van de jong gestorven hoogleraar in de theologie Elias Anne Borger (1784-1820).[51] Borger doet hierin een aanval op het filosofisch idealisme van Fichte en Schelling. In Nederland wordt de moderne Duitse filosofie en literatuur veelal geassocieerd met 'dweepzucht', met een overspannen verbeelding die niet meer gevoed werd door authentieke gevoelens. Schellings gelijkstelling van godsdienst en kunst riep hier een associatie op met een primitief katholicisme. Mede als reactie op de hooggestemde idealen van de Duitse romantiek kon een minder pretentieuze dichtkunst in Nederland op een positief onthaal rekenen. Wat betekende dit voor de reputatie van dit genre dichters uit het verleden?

## *Het probleem van het dichterschap van Jacob Cats*

In de omstreeks 1800 oplevende belangstelling voor het vaderlandse cultuur-verleden stond Jacob Cats (1577-1660) aanvankelijk in de schaduw van andere zeventiende-eeuwers als Hooft en Vondel. In een veel geciteerde verhandeling uit 1781 onderwerpt de dichter-koopman Pieter Huisinga Bakker (1713-1801) Cats en zijn tijdgenoot P.C. Hooft aan een vergelijkend onderzoek. De vergelijking in Bakkers *Beschouwing van den ouden en gebrekkelijken en sedert verbeterden trant onzer Nederduitsche verzen* valt negatief uit voor Cats: waar Hooft 'schrijft als Poëet: hy schildert; heeft verbeelding; hij voelt', 'redeneert [Cats] altijd'. Cats had dan ook een 'zagter en tederer *temperament*' dan de 'moediger en mannelijker' Hooft, meent Huisinga Bakker: tegenover de verheven gedachten, grootse bewoordingen en krachtige stijl van Hooft staan de eenvoud en helderheid van Cats. Een veel negatiever oordeel lijkt vervat in de constatering, dat Hooft beschikt over een bijzonder stijlbesef, waardoor hij de toon aan het onderwerp kon aanpassen, terwijl Cats' stijl 'bijkans altijd dezelfden' (Huisinga Bakker 1781, 128-129) is. Na al deze kritiek is het enigszins verbazingwekkend, dat Huisinga Bakker toch ook Cats aanprijst als model ter navolging. De ambivalentie typeert echter wel de reacties die Cats bij veel critici uit deze periode losmaakt.

Rhijnvis Feith probeerde Cats in de jaren negentig van de achttiende eeuw weliswaar tot een volksdichter in Herderiaanse zin te promoveren, maar deze visie vindt aanvankelijk weinig weerklank. Jeronimo de Vries heeft zeker waardering voor Cats, maar zijn op zich neutrale oordeel - 'Cats is niet hoogdravend, als Hooft en Vondel, en moet het ook niet zijn, omdat zijn doel, zijne stof niet dezelfde is' (De Vries 1809, 118) - impliceert toch ook, dat Cats, los van of hij daar nu

wel of niet toe in staat zou zijn geweest, geen verheven poëzie heeft geschreven, terwijl dat wel de door de literatuurhistorici meest gewaardeerde dichttrant was. Voor Siegenbeeks Catswaardering geldt iets dergelijks.[52] Bij zowel De Vries als Siegenbeek is niets te merken van ideeën over een volksdichterschap in relatie met Cats.

Deze gematigde waardering voor Cats werkt ook nog door bij Adam Simons. Simons vindt Cats weliswaar een 'karakteristiek' dichter, maar gebruikt hem vooral om zijn veel grotere waardering voor Vondel beter uit te laten komen. In Cats' werk, meent Simons, gaat het meer om oorspronkelijkheid en vernuft dan om gevoel en verbeeldingskracht. Zijn poëzie vertedert soms, behaagt door de lering die men eruit kan trekken, maar 'zij kan ons nogtans zelden verrukken'. Cats is de ernstige, reflecterende didacticus met veel kennis van zaken; 'De lierzang is hem vreemd, waarin de dichter zijne gewaarwordingen uitstort en zich stout verheft, zonder in zijne hooge vlugt den diepen afgrond te vreezen, waarover hij moedig henen zweeft'. Cats' poëzie kenmerkt zich door een 'effen toon'; Simons vergelijkt hem met een zwaan die voortdrijft op een rustige stroom.[53] Tegen de achtergrond van de ook bij Simons zo belangrijke authenticiteitsgedachte wordt de zuinige waardering voor Cats extra duidelijk: Cats, aldus Simons, begon te dichten 'zonder op die goddelijke aandrift te wachten, aan welke verrukking Rome's eerste lierdichter den naam van *beminnelijke razernij* plagt te geven' (Simons 1822, 170-171).

Ook de jurist Jacobus Scheltema (1767-1835) past in deze traditie van een matige waardering voor Cats, al is hij voor de Cats-receptie natuurlijk van groot belang geweest door zijn verhandelingen over een Dordrechtse dichtersschool met Cats als voorganger.[54] Door aan deze dichters een 'zachtere stemming' toe te denken, heeft hij aan een andere benadering van deze dichttrant meegewerkt; in zijn eigen verhandelingen wordt echter veeleer de nadruk gelegd op de didactische, godsdienstige en utilitaire aspecten van Cats' poëzie in plaats van op een verschil in temperament tussen Cats en 'Amsterdammers' als Vondel en Hooft.[55] Auteurs als de Utrechtse hoogleraar in de 'landhuishoudkunde' Jan Kops (1765-1849) en de jonge Willem de Clercq leggen wel de nadruk op het volksdichter-schap van Cats, maar ook bij hen blijft de in vergelijking met Vondel en Hooft wat zuinige beoordeling een rol spelen.[56] Kops merkt op, dat het niet eenvoudig is om én in de volkstoon - dat wil zeggen begrijpelijk - te dichten én een elegante expressie na te streven. Ook hij uit kritiek op Cats' neiging om teveel uit te wijden, maar hij acht Cats' dichttrant toch meeslepend in al z'n eenvoud.[57]

De toenemende waardering voor de dichters met een 'zachte toon' lijkt minder invloed op de receptie van Cats' werk te hebben gehad dan men in eerste instantie zou verwachten. Mogelijk hangt dit samen met de op de achttiende eeuw terug te leiden kritiek à la Huisinga Bakker op juist de meer ambachtelijke aspecten van Cats' poëzie: Cats is zeker geen zoetgevooisde Anakreon.[58] Het is overigens de vraag in hoeverre het beeld van een legen van achttiende-eeuwse snobs die hun neus ophalen voor de weinig elegante gedichten van 'vadertje Cats' niet een creatie is van patriotten die de vermeende depreciatie van Cats goed konden gebruiken bij hun pogingen om de glorie van de zeventiende eeuw te laten terugkeren: in hun ogen was de in de achttiende eeuw tanende reputatie van Cats een symptoom van het zedelijk verval in de Republiek.[59] De patriot Feith lijkt

zo'n morele herbewapening met het werk van Cats op een ieders nachtkastje te beogen; al voor hem hadden ook Willem Bilderdijk en Jacobus Bellamy zich in deze trant over Cats als volksopvoeder uitgelaten.[60] De al in 1786 gestorven Bellamy mocht zich in de jaren twintig van de negentiende eeuw ook zelf in een hernieuwde belangstelling verheugen.

## *Jacobus Bellamy: de dichter der natuur*

De reputatie van een vooral op het 'zakelijke' en minder op het 'dichterlijke' gerichte poëet achtervolgde Jacobus Bellamy (1757-1786) minder dan Cats. Bellamy lijkt juist in de jaren twintig van de negentiende eeuw 'herontdekt' te worden. Na de kort na zijn dood verschenen anonieme *Proeven van oordeelkunde* met daarin een aantal interpretaties van Bellamy's gedichten, en de bekendere lofrede van de advocaat Abraham Vereul (1770-1817) valt de naam Bellamy betrekkelijk weinig in poëticale verhandelingen. Het is overigens frappant dat S.P. van der Meulen, aan wie voornoemde *Proeven* worden toegeschreven, Bellamy reeds als een authentiek dichter presenteerde. Naar aanleiding van een lentezang van de Zeeuwse dichter schrijft Van der Meulen: 'wij zien aanstonds dat de Dichter het geen hij voordraagt, zelve gevoelde' (Van der Meulen 1791, 33). Vereul volgt Van der Meulen in dit oordeel, waar hij stelt dat Bellamy de lezer de waarheid van Horatius' adagium '*Schrei gij eerst, zo gij mij wilt doen schreien*' (Vereul 1790, 117) doet voelen. Beiden roemen Bellamy's verheven eenvoud. Vereul vindt in Bellamy's poëzie de 'zachte gevoeligheid' in de trant van Racine en Poot en niets van 'die gekunstelde vervoering, welke met winderige uitdrukkingen gemeene gedachten bedekt, gelijk een toneelspeler met geweld zijne handen beweegt, zonder getroffen te zijn, of te treffen' (ibid., 130-131); de schijnwereld van de acteur was Bellamy vreemd. De toon voor de latere Bellamy-receptie is hiermee gezet.

Dat Bellamy's reputatie aan schommelingen onderhevig is geweest, moge blijken uit de literatuurgeschiedenis van Jeronimo de Vries, waarin deze de Zeeuwse patriot duidelijk minder waardeert dan Pieter Nieuwland (1764-1794), een ander jonggestorven talent uit de dan recente vaderlandse literatuurgeschiedenis. De Vries noemt Bellamy een 'los en geestig vernuft, hoe zeer niet overal door eenen juisten en geoefenden smaak gewijzigd'. Wanneer de tijd hem zou zijn gegund, had hij zich mogelijk meer 'merg van zaken', 'kieschheid' en een fijnzinniger smaak kunnen verwerven, meent De Vries. Nieuwland had in vergelijking met Bellamy een meer 'beschaafden [..] zinrijken dichttrant' (De Vries 1809, 305-308) en De Vries betreurt zijn dood dan ook meer. De Vries' wat zuinige waardering is een goed voorbeeld van de soms wat elitaire inslag van de *je ne sais quoi*-poëtica: Bellamy ontbrak het, in ieder geval in zijn jeugd, immers aan een klassieke opleiding, terwijl Nieuwland onder het toeziend oog van De Vries' oom Jeronimo de Bosch gepokt en gemazeld was geraakt in de wereld van de Grieken en Romeinen.

Omstreeks 1820 zijn er drie publicaties, waarin gevraagd wordt om een hernieuwde aandacht voor Bellamy: de auteurs zijn de Amsterdamse hoogleraar in de Nederlandse taal- en letterkunde johannes Pieter van Cappelle (1785-1831), Bellamy's studiegenoot

Van der Palm en de voor deze gelegenheid samenwerkende broer en zus Willem Antony Ockerse (1760-1826) en Antoinette Kleyn-

Ockerse (1763-1828). Typerend voor de gangbare benadering van het dichterschap is het uitgangspunt van Van Cappelle: hij vraagt zich af waarom Bellamy's poëzie zo aantrekkelijk is, terwijl ‘zij toch in majesteit en luister verre te kort schiet bij vele trotsche gewassen, die op den Nederlandschen Zangberg hebben gebloeid?’ (Van Cappelle 1821, 175). Bellamy's ‘kunstvermogen’ was immers niet voltooid, meent Van Cappelle, en hij sluit zich daarmee aan bij het oordeel van De Vries.

Van Cappelle legt net als Van der Meulen en Vereul in zijn verhandeling over *Bellamy en Hölty, behelzende vergelijkende aanmerkingen over het wegslepende in beider dichttrant* de nadruk op Bellamy's authenticiteit: in zijn poëzie gaat het om een oprechte gevoelsexpressie, waarbij hij

> met een warm gevoel, met gloeijende liefde, al wat hem omringt, wat in en buiten hem omgaat beschouwt, daar bij zich zelven vergeet, en zijne gewaarwordingen in een stroom van woorden, zoo als de natuur hem die opgeeft, in het hart van anderen doet overvloeijen (ibid., 186).

Deze descriptie van het authentieke dichterschap confronteert Van Cappelle met de ‘kunstmatige verrukking’ van veel andere dichters:

> Met koel overleg zoekt men eene stof, waardig bezongen te worden, of neemt daartoe het onderwerp eener prijsvraag; men kiest den besten vorm; men bepaalt de uitgebreidheid van het geheel; beelden en gedachten, die den meesten indruk verwekken, worden verzameld; men begint en werkt geregeld de taak af (ibid., 185-186).

Met het echte ‘dichten’ heeft dit volgens Van Cappelle weinig te maken. Zo'n benadering waarin het ‘kunstige’ overheerst, wekt bij het publiek misschien wel bewondering, maar niet de ‘innige deelneming’ die dichters als Bellamy oogsten. Bij de Zeeuwse dichter vallen de mens en de dichter samen en zeker ‘zacht en edelaardig gestemde gemoederen’ komen hierbij aan hun trekken.

Het merkwaardige nu is dat Van Cappelle dit voor Bellamy zo vleiende betoog afsluit met wat relativerende opmerkingen. ‘De bron der poëzij is het gevoel’, maar dat gevoel stroomt niet bij elke dichter even zuiver en vooral niet even krachtig. Bellamy en de volgens Van Cappelle zeer met hem verwante Duitse dichter Hölty

> waren oorspronkelijke vernuften, maar geene geniën van de hoogste en onbeteugelbare vlugt, die zich ganschelijk boven tijd en omstandigheden verheffen (ibid., 186-189).

Bellamy bewoog zich tot op zekere hoogte noodgedwongen in lagere sferen: het wonderbaarlijke ontbreekt bij hem evenals de wereld van de engelen en de sterren of de helden uit het voorgeslacht. Bellamy's wereld, meent Van Cappelle, is praktischer, gevuld met ‘algemeene begrippen’. Dat verklaart ook zijn populariteit. Immers:

> Niet alle menschen toch zijn in staat zich tot aanmerkelijke, veel min de uiterste hoogte in het denkbeeldig gebied te verheffen (ibid., 203-204).

Het publiek is vaak meer geïnteresseerd in het ‘wezenlijke’, dat wil zeggen in de gezangen voor Bellamy's werkelijk bestaande ‘*Fillis*’ (ibid., 204) dan in poëzie over een aan de verbeelding ontsproten geliefde.[61] Het is de smaak die Van Cappelles Groningse collega Lulofs in 1822 zal toekennen aan de vaderlandse ‘Pieter Realiteit’, de lezer die in een gedicht waarheid zoekt en niet zozeer een meeslepende fantasiewereld. Twee verschillende bezwaren die aan dit ‘denkbeeldige’ kleven komen hier bij elkaar: de fantasie kan er makkelijk op de loop gaan met de dichter, maar ook vergt zo'n fantasiewereld - te denken valt aan de heldendichten van Milton en Klopstock - veel van het intellect van het publiek. Van Cappelles Bellamybeeld wordt nog gekleurd door de traditionele hiërarchie binnen het dichtersgilde: hij waardeert de oprechtheid en de toegankelijkheid van Bellamy's poëzie, maar onderstreept ook dat dichters als Bellamy en Hölty enigszins in de schaduw moeten staan van de ‘stoute dichters’.

*Mijne herinneringen aan J. Bellamy* (1822), de bijdrage van Van der Palm aan de Bellamy-revival is veel persoonlijker gekleurd dan Van Cappelles lezing: Van der Palm heeft Bellamy in zijn jeugdjaren gekend. Veel elementen uit de lezing van Van Cappelle zijn ook hier aanwezig, al zijn ze meer lyrisch getoonzet. Over Bellamy's authenticiteit heet het bij Van der Palm:

> men zag het hem terstond aan, dat de toon van zijne gedichten op dien van zijne ziel geheel gestemd was, en dat zij daarvan inzonderheid hunne onnavolgbare betoovering ontleenden (Van der Palm 1824, 219).[62]

Ook de verwantschap met de net als Bellamy jong gestorven Ludwig Hölty (1748-1776) komt bij Van der Palm aan bod: de poëzie van zowel de Duitser als Bellamy kenmerkt zich door ‘volheid van gevoel, losheid en zwier van uitdrukking, natuurlijkheid en waarheid’.

Toch komt Bellamy er bij Van der Palm beter vanaf dan bij Van Cappelle: bij Van der Palm vindt men geen verwijzingen naar een gebrekkige kunstontwikkeling; Bellamy beschikte volgens hem juist over een ‘gezuiverden smaak’ (ibid., 220-221). Van der Palm ziet Bellamy als een dichter bij wie alles muziek en harmonie en dus poëzie was.[63] Bij Van der Palm wordt Bellamy een van de belangrijkste hervormers van de vaderlandse dichtkunst. Een hervorming die ervoor zorgde dat de dichters zich ‘van toen af op een rijker dichterlijke taal, een edeler zwier van beschrijvende Poëzij’ toelegden en de ‘matte stopwoorden, het zaak- en gevoellooze, het ijdel gebrom, de rijmen, die alleen om het rijm daar zijn, uit onze dichtkunst’ (ibid., 237) verbanden. Het is opvallend, dat Van der Palm hier juist het ‘schilderen’ met taal als een belangrijk onderdeel van Bellamy's hervormende invloed vermeldt; het lijkt, net als het muzikale, ook bij uitstek een karakteristiek van de dichter van de ‘zachte toon’, van de natuurdichters in de geest van David.[64] Ook in zijn Bellamyverhandeling distantieert Van der Palm zich van de idee van een hiërarchie binnen het dichtersgilde, van een verdeling tussen ‘adelaars’ en ‘nachtegalen’ die bij Van Cappelle wel te vinden is.

Ook het schrijversduo Ockerse en Kleyn-Ockerse legt in hun *Gedenkzuil op het graf van Jakobus Bellamy* uit 1822 de nadruk op diens authenticiteit: ‘hetgeen zijn mond, zijne *Muze* sprak’ woonde ‘in zijn hart’ (Ockerse/Kleyn-Ockerse 1822, 5 6).[65] Zij laten er geen twijfel over bestaan, dat Bellamy in hun ogen een genie

is, een waar dichter. Is de verbeelding misschien de meest karakteristieke eigenschap van de ware dichter, het gevoel maakt de poëzie tot iets waardevols, menen de auteurs.[66] Bellamy beschikte echter niet alleen over verbeelding en gevoel, maar evenzeer over een goede smaak. De auteurs presenteren hem derhalve als een compleet dichter, al stellen zij wel dat hij uitblonk

> in die natuurlijke, ongemaakte eenvoudigheid en *naïviteit*, welke zich over het geheele wezen zijner poëzij verspreidt, gelijk zij dan ook zijn gansche karakter bezielde, en hem vormde tot een spelend kind der kunstelooze natuur (ibid., 83).

Bellamy 'was de Dichter der natuur' (ibid., 93), heet het kort maar krachtig.

Ockerse en Kleyn-Ockerse menen dat Bellamy kan wedijveren met de grootste vernuften en in een denkbeeldig dichterlijk hiernamaals zien zij de dichter nog steeds zijn gezangen aanheffen:

> Wij hooren u beurtelings de gouden snaren eener lier tokkelen, die aan de goddelijke klanken van Pindarus en Flakkus, aan de roerende toonen van Anakreon, of aan het betooverend gezang van Bilderdijk en Feith, van Loots en Tollens, het in niets gewonnen geeft (ibid., 230).

Nergens dus een spoor van een hiërarchie, waarin Bellamy, wellicht in het gezelschap van Anakreon maar toch niet van Pindarus, een tweede viool moet spelen.

Toch is er eerder in de *Gedenkzuil* wel sprake van enige reserve, die de woorden van Jeronimo de Vries in herinnering roept. Het ontbrak Bellamy namelijk, menen de auteurs, aan de 'verfijnde beschaving' (ibid., 74) die het resultaat is van een grondige studie der klassieken. Enige bekrompenheid is hem daarom niet vreemd en het verklaart wellicht ook waarom hij nooit aan een langer stuk is toegekomen.

In de *Gedenkzuil* komt echter over de hele linie een dichter naar voren die een Nederlandse Anakreon genoemd kan worden op grond van zijn temperament en níet door een gemis aan stoutheid of scheppingskracht. In zekere zin is de emancipatie van dit type dichter bij broer en zus Ockerse een feit en zij sluiten zich wat dit betreft aan bij Van der Palm. Als zij stellen dat men bij Bellamy niet zozeer de overweldigende kracht van een 'hooge kunst' terugvindt, maar wel de 'vrucht' van een 'kunstelooze eenvoudigheid' (ibid., 80), dan is dat op geen enkele wijze depreciërend bedoeld.

## *De authenticiteit van de Duitse voor-romantische dichters*

Terloops werd hierboven al duidelijk, dat zowel Van der Palm als Van Cappelle de dichter Bellamy vergeleken met diens Duitse tijdgenoot Hölty: beide poëten voelden zich minder aangetrokken tot verheven thema's en bij beiden is het vooral de authenticiteit van de gevoelsexpressie, die hun gedichten zo waardevol en populair heeft gemaakt. De lof voor Hölty staat niet alleen: het lijkt erop, dat een aantal auteurs in deze periode hun kritiek op de Duitse romantici meer reliëf wil geven door de

generatie te prijzen, die aan Novalis (1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853) en de gebroeders August Wilhelm (1767-1845) en

Friedrich Schiegel (1772-1829) voorafging: Van Kampen suggereert al in 1807 dat de Duitse letterkunde in de achttiende eeuw een bloeiperiode doormaakte, die met de komst van de *Sturm und Drang*-generatie tot een einde kwam. De op de generatie van Friedrich Klinger (1752-1831) volgende romantische dichtersbent luidde in deze optiek definitief een periode van verval in: met de dood van Schiller, meent Van Kampen, is een dieptepunt bereikt. De moderne poëzie kenmerkt zich door 'gezwollenheid, winderigheid en wansmaak, die het verhevene hygend najaagt, zonder het te kunnen bereiken' (Van Kampen 1807a, 361).[67]

Bilderdijk schuift in zijn verhandeling *Over dichterlijke geestdrift en dweepery* de dichter Albrecht von Haller (1708-1777), de auteur van het leerdicht *Die Alpen*, naar voren als de uitzondering die de regel - 'de Duitsers zijn geneigd tot dweperij' - bevestigt. Haller heeft

> iets van de openheid van een Hollander, die zich geen ontleenden rol voorschrijft, maar die uit het hart denkt, spreekt, en handelt (Bilderdijk 1820, 37).

Ook bij Bilderdijk is het juist de oprechtheid, de authenticiteit, waaraan het de meer recente Duitse dichtkunst ontbreekt.

Ook in de verhandeling *Salomon Gessner; als dichter beschouwd* (1817) van R. Carp is impliciet een pleidooi verwerkt voor het meer 'bevallige' dan 'verheven' dichterschap. Carp waardeert in Gessner (1730-1788), bekend van zijn in lyrisch proza geschreven *Idyllen* (1756), vooral de fijngevoelige natuurobservatie. Dat het hierbij om meer dan een neutrale typering van Gessners dichterschap gaat, wordt door Carp meermalen benadrukt:

> Bij Gessner vindt men niets van die, meer schitterende, dan wezenlijke schoonheden; niets van die sterke trekken, die geschikt zijn, om de aandoeningen voor een oogenblik in beweging te brengen, maar die, behoorlijk nagegaan, de proef niet kunnen doorstaan (Carp 1817, 109).

De link tussen het oprechte gevoel dat een dichter in zijn poëzie investeert, en een morele meerwaarde van diens werk wordt vaker gelegd bij de 'natuurdichters'. Op de achtergrond lijkt daarbij steeds een rol te spelen, dat de verbeeldingskracht weliswaar bij uitstek de eigenschap is die de grote vernuften à la Milton en Klopstock heet te typeren, maar dat het gevoel van de dichter ervoor moet zorgen dat de poëzie bij de lezer/luisteraar meer losmaakt dan louter vermaak of verbazing. De zoetgevooisde dichter wordt juist gewaardeerd, omdat bij hem dichter en mens één zijn: Cats, Bellamy, Hölty, Gessner en soortgelijke dichters zijn hiervan de lichtende voorbeelden. Deze morele lading is overigens van het begin af aan een onderdeel van het authenticiteitsdiscours.

Net als in de Bellamy-verhandeling van Van Cappelle is ook in Carps Gessnerlezing een zekere omzichtigheid merkbaar. Ook Carp wil de traditionele hiërachie op dichtgebied niet aantasten: hij onderkent, dat Gessner misschien niet de verhevenste dichter is. Zijn 'zachte en teedere gezangen' ontbreekt het aan de 'sterke kleuren' van de hemelbestormers Milton en Klopstock. Zelfs wanneer Gessner, zoals in zijn epos *De dood van Abel*, een 'hoogere vlucht' (ibid., 101-

110) beproeft, blijft zijn werk helder. In die poëzie waarin het meer op vinding en vernuft aankomt, vindt men bij Gessner niet de 'diepste duisternis' in de geest van Klopstock. Het heeft er alle schijn van dat Carp dit gemis niet betreurt. Een zelfde pleidooi voor een heldere dichtkunst, die een appèl doet op de zedelijke gevoelens van de lezer, is te vinden in Ewaldus Kists *Wat is er in de schriften van Gellert, waardoor hij, als schrijver, dien buitengewonen opgang gemaakt heeft, welken zijne levensgeschiedenis hem toekent?* uit 1819. De predikant Kist (1762-1822) zet Gellerts heldere stijl en zijn 'natuurlijkheid' expliciet af tegen die van de dan contemporaine Duitse dichters,

> die zoo duister, zoo wild, zoo onbestemd, en met zulke nieuwgesmede mode-kunst-termen spreken, die zoo vol zijn van raadselachtige wenken, welke diepe inzigten schijnen te veronderstellen, dat men in de daad niet weet, wat deze menschen toch hebben willen (Kist 1819, 63).

Terloops komt hier ook het anti-theoretische sentiment naar voren, dat zo typerend bleek voor het common sense-betoog.

Christian Fürchtegott Gellert (1700-1766) wordt door Kist ook afgeschilderd als de dichter van een natie, als een kunstenaar dus die door een groot publiek wordt gewaardeerd. Hij ziet die erkenning in brede kring als een aanbeveling: 'Het algemeen gevoel der menschen is de beste toetssteen van het ware schoone', al geldt daarbij uiteraard wel dat niet alleen 'onbeschaafden' (ibid., 40-41), maar ook kunstrechters dit gevoelen moeten delen. Gellerts toegankelijkheid is voor Kist duidelijk een pré: hij waardeert weliswaar een rijk vernuft en stoute trekken, maar het 'verhevene en hoogdravende' (ibid., 63) kan makkelijk ontsporen en in duisterheid overgaan. Ten slotte wordt ook hier weer de oprechtheid van Gellert gememoreerd:

> Wat de hartstogtelijke plaatsen in de Schriften van Gellert betreft, deze zijn des te meer roerend en treffend, om dat in dezelve doorgaans het vroome hart van den eerbiedwaardigen Opsteller spreekt (ibid., 80).

## Een terugkeer van het sentimentalisme?

Het lijkt er al met al op dat in de periode ná de Franse tijd de waardering voor de dichters van het 'bevallige', voor de zoetgevooisde zangers onder de poëten toeneemt. Men waardeert in deze dichters hun oprechtheid en de authenticiteit van hun gevoelsexpressie. Daarbij valt op dat het gevoel ook vaak als de belangrijkste eigenschap van deze auteurs wordt aangemerkt: in zekere zin lijkt dit gevoel zelfs een relatief minder sterke verbeeldingskracht en een minder groot vernuft te vergoeden. Bij deze dichters is de lezer ervan verzekerd dat mens en dichter samenvallen; de morele lading van hun poëzie wordt dan ook geprezen. Het pleidooi voor deze gevoelspoëzie lijkt ook vaak te zijn ingegeven door een bezorgdheid over een verkeerde weg die de moderne poëzie ingeslagen zou zijn. De verheven dichttrant wordt te vaak gebezigd, meent men, door dichters die de daartoe benodigde 'kracht'

ontberen, met als resultaat dat zij op een geforceerde manier oorspronkelijkheid nastreven en hun gedichten bombastisch aan-

doen. De bevallige trant is dan een alternatief: het levert toegankelijke, heldere poëzie op. Bij veel auteurs kan men zich trouwens niet aan de indruk onttrekken, dat zij eigenlijk weinig moeten hebben van de 'stoute' dichtkunst in de trant van Milton en Klopstock, zelfs wanneer deze uit de pen van een waar dichter is gevloeid. De moeilijkheidsgraad van deze gedichten is verdacht: is die zogenaamde diepzinnige duisterheid niet domweg geraaskal?

Traditie en vernieuwing blijken hier hand in hand te gaan: het ene moment stelt men dat niet elke dichter een 'adelaar' kan zijn en suggereert men dus dat het schrijven van bevallige poëzie iets is voor dichters van het tweede garnituur, het volgende moment brengt men die 'zachte toon' in verband met het temperament van de dichter in kwestie, die in deze optiek uit innerlijke noodzaak in de voetsporen van Anakreon treedt.

Het is verleidelijk om voor wat betreft de periode ná de Franse tijd te spreken van een soort van come-back van poëticale opvattingen in de geest van Van Alphen en Feith. In de gedaante van de oprechte, zoetgevooisde 'nachtegaal' lijkt de sentimentele dichter van voor 1800 teruggekeerd. Ook de authenticiteitsgedachte treedt juist in besprekingen van het werk van de 'bevallige' dichters nadrukkelijk naar voren. En het is ook dit dichterstype dat getypeerd wordt als 'sensibel' dichter, als de dichter met een fijn gevoel voor de natuur die hem omringt. Deze natuur vormt hem en maakt zijn poëzie niet alleen oorspronkelijk, maar ook toegankelijk voor zijn landgenoten, die in dezelfde natuurlijke omgeving zijn opgegroeid. Van der Palms David is dan ook de natuurdichter met een 'echt Israëlitische volksgeest' (Van der Palm 1818, 11), waardoor hij gevierd werd als de zanger van zijn natie.

De volksdichter Tollens zou men misschien een Hollandse David kunnen noemen. Het type van de 'huiselijke dichter' beantwoordt in veel opzichten aan het ideaal van de oprechte, gevoelige dichter die liever over authentieke sentimenten zingt dan over een duistere fantasiewereld. Het is overigens opmerkelijk hoe weinig expliciete verwijzingen in de verhandelingen te vinden zijn naar deze dichterlijke praktijk.[68] Een extra complicatie zal wellicht geweest zijn, dat een vertegenwoordiger van een academische elite als Van der Palm er moeite mee had om in een dichter als Hendrik van Loghem een moderne Anakreon of David te zien.

## Poëticale restricties van het common sense-betoog

Er is nog een andere poëticale traditie dan die van de 'stoute dichter', die de opwaardering van de bevallige dichters in de weg stond. De dichter van het verhevene was traditioneel niet alleen een enthousiast dichter, maar ook een dichter met een meer dan gemiddelde vindingskracht. Deze eigenschap stelt de 'stoute dichter' in staat boven een slaafse natuurkopie uit te stijgen en zelfs een schepper te worden van nieuwe werelden. In deze benadering past de reputatie van moderne epici als Tasso, Milton en Klopstock en trouwens ook van Vondel, die er volgens velen in zijn *Lucifer* in was geslaagd om een aannemelijke schets van de engelenwereld te leveren.[69] Deze benadering van de dichtershiërarchie hangt samen met een poëtica, waarin de mimesisgedachte voorop staat en men relatief weinig oog heeft voor de persoonlijke expressie.

Wilde men nu de dichters van het bevallige serieus nemen, dan was men in zekere zin gedwongen om meer aandacht te besteden aan het subjectieve element: een getrouwe weergave van de natuur was immers op zichzelf weinig creatief. Deze 'gedwongen' poëticale hervorming betekende ook een overschrijding van de grenzen van het common sense-betoog. Bij een auteur als Van der Palm zagen we dat hij David weliswaar presenteerde als een natuurnavolger in de traditionele zin en dus niet als een schepper, maar dat hij daaraan toevoegde dat de dichter op dit 'eenvoudige natuurtafereel' wel zijn eigen licht laat schijnen. Het is overigens hetzelfde argument dat beeldende-kunstcritici uit deze periode gebruiken om de vaderlandse schilderkunst te verdedigen tegen de academische historie-schilderkunst.[70]

De aandacht voor de dichterlijke expressie steunt bij Van der Palm echter niet op een theoretisch fundament, zoals dit wel het geval is bij idealistisch georiënteerde tijdgenoten. Dit verklaart wellicht waarom hij in de jaren twintig van de negentiende eeuw weer zo makkelijk kon terugvallen op een meer traditionele benadering van de dichtkunst in zijn verhandelingen *Over het middelmatige* en *Over de regels*. In de laatste redevoering beroept Van der Palm zich zelfs op objectieve, aan de natuur ontleende criteria:

> Al wat behaagt, of treft, of roert, of wegsleept; waarvoor wij met één woord zeggen, al wat schoon is; heeft in zich zelf de reden, waarom het bij ons dien aangenamen indruk verwekt, dien wij de gewaarwording, het gevoel der schoonheid noemen (Van der Palm 1824, 110-111).[71]

De observatie van deze objectief waarneembare schoonheid in de natuur brengt dan ook de kenmerken van het schone aan het licht en daaruit kan de criticus kunstregels destilleren. Van der Palm acht het mogelijk, dat een criticus 'op verstandelijke gronden [..] bewijzen kan' (ibid., 111), dat een object een schoon-heidservaring moet oproepen. De cirkel van de common sense-poëtica lijkt daarmee rond: het was immers Perponcher die zich aan het begin van de onderzochte periode kritisch uitliet over een subjectivistische tendens in de poëtica van Riedel en Van Alphen. Het subjectivistische geluid was echter niet geheel verdwenen uit de vaderlandse poëticale discussie, zoals in het volgende hoofdstuk aan de orde zal komen.

## Eindnoten:

1 Geciteerd in: Van den Berg/Hooykaas 1988, 59.
2 Over Van Heusde: de inleiding van De Valk bij Van Heusde 1989.
3 Inleiding van De Valk bij: Van Heusde 1989, 19. De verwijzingen naar Hemsterhuis zelf zijn in de door mij onderzochte poëticale verhandelingen niet zo talrijk. Voor een verwijzing van Bilderdijk naar diens werk: p. 121, noot 12. Lublink brengt Hemsterhuis' '*Optimum*' in verband met Batteux' 'belle nature'. Zie: Lublink 1788, 194. Voor Hemsterhuis' 'optimum': Sonderen 1993, 23-24.
4 Over Beattie en zijn strijd tegen Humes scepticisme: Philipson 1978.
5 Wat dit betreft lijkt de situatie in Nederland op de Engelse, zoals deze wordt beschreven door Simpson. Zie: Simpson 1993. De anti-theoretische grondhouding werd in 1837 door Van Heusde

zeer kernachtig verwoord: ‘Wij houden niet van die hooge vlucht der metaphysica en speculative philosophie; [..]. Maar onze geleerden, onze beoefenaars van kunsten en wetenschappen, bijzonder onze letterkundigen laten er zich niet gemakkelijk door innemen; ik laat staan, dat zij die stelsels op hunne kunsten of wetenschappen of op het behandelen der letteren invloed zouden doen krijgen’. Geciteerd in: Van den Berg/Kloek 1988,160.

6 Voor het conflict tussen Feith en Kinker: Hanou 1993.

7 Bulhof 1993, 128.

8 Voor deze polemiek: Bulhof 1993, 152-166; Meijer 1995, 75-115.

9 Zo schrijft de recensent van de *Nederlandsche bibliotheek*, dat hij het eerste deel van Macquets werk ‘met zonderling genoegen geleezen’ heeft. In Macquet ziet hij ‘eenen *Verdediger van de eer der Hollandsche Natie*’. Zie: *Nederlandsche bibliotheek* 1781 I, 378 en 387. Het blad had al om zo'n ‘verdediger’ gevraagd in 1780 in een recensie van het eerste deel van Riedels *Theorie*. Zit: *Nederlandsche bibliotheek* 1780 I, 159.

10 Lublink, een andere auteur die zich in deze jaren op poëticaal gebied actief betoont, legt evenzeer de nadruk op de lering als doel van de dichtkunst. In 1783 keert Lublink zich in een verhandeling tegen onder anderen Van Engelen, die volgens Lublink ten onrechte in het vermaak het doel van de dichtkunst ziet. Voor Lublink is de poëzie niet enkel ‘bevallige voordragt’, maar ook een verlichting van het verstand én bovendien heeft de dichtkunst ook nut voor de moraal. Lublink kan in veel opzichten als een verwant van Perponcher en Macquet worden aangemerkt. Zie: Lublink 1783, 138.

11 Macquet citeert de volgende regels uit het vijfde bedrijf van de *Jozef in Dothan*: ‘ô Pluim, waer in het duifken stak,/ Dat wrede havikken vervoerden,/ Terwijl het mij aen harte ontbrak/ En haet en nijt hun aes beloerden’. Zie: Macquet 1780, 79-80.

12 Macquet 1786, 92 e.v.

13 Macquet 1786, 136-248.

14 Over Van Dijk: nawoord van Altena bij Van Dijk 1993. Meer in het bijzonder over diens literatuurkritische werk: Van den Berg 1973, 450-451; Wiskerke 1995, 175-184. Overigens had *Kunst wordt door arbeid verkreegen* Van Dijk beloond met een zilveren ‘eerpenning’; het goud ging naar de inzending van Rochussen, die weliswaar ook een pleidooi hield vóór het gebruik van het rijm, maar toch een veel gematigder standpunt innam. Zie: Rochussen 1788.

15 Zie: p.27.

16 Buijnsters spreekt over een ‘absoluut dieptepunt’ in de respons op Van Alphens *Theorie*. Zie: Buijnsters 1973, 135. Erkelens zou later door het genootschap *Kunst wordt door arbeid verkreegen* beloond worden met zilver voor zijn *Verhandeling over het lierdicht*. Zie: Erkelens 1786.

17 Over Burmannus: Schrijvers 1990 en 1997; Guépin 1991. De Bosch volgde als Neolatijns dichter in de voetsporen van Burmannus II: Steffens z.j., 13. Over de relatie Burman-De Bosch: Wiskerke 1995, 111.

18 Over dit poëticale contrapunt in de tijd van het Frans-classicisme: Finch 1966.

19 Bamouw 1993, 68-72. Over de geschiedenis van de ‘term’ *je ne sais quoi*: Köhier 1966; Knabe 1972, 347-352.

20 Van Dubos' *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) verscheen in 1740 nog een Nederlandse vertaling, die in 1760 een herdruk beleefde. Zie: Wiskerke 1995, 35-38.

21 Chouillet 1974, 46-47; Barrière 1972, 67-80.

22 Barnouw 1993.

23 Voor de vriendschap tussen De Kruyff en Feith: Buijnsters 1963.

24 Over De Bosch en zijn poëtica: Wiskerke 1995, 129-149.

25 Al in de inleiding van zijn betoog had De Bosch een lang citaat opgenomen uit het kritische werk van de Duitse dichter Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), waarin deze stelt dat goede regels in tegenstelling tot de willekeurige gebaseerd zijn op het gezond verstand. Zie: De Bosch 1783, 5-9. Deze verhandeling van Gellert over kunstregels is in de Republiek overigens meermalen vertaald en ook bijzonder lovend ontvangen. Zie: Gellert 1775.

26 Veelzeggend in dit verband is ook de toevoeging van De Bosch bij een Terentiuscitaat, dat erop neerkomt dat alles in het verleden al gezegd is. De Bosch: ‘De kunst moet'er maar bijkomen, en bekende zaaken verrijken’. Zie: De Bosch 1783, 204. De dichtkunst beperkt zich derhalve vooral tot het inkleden van ‘zaken’.

27 De didactische inslag van De Bosch' literatuuropvattingen speelt ook in een latere verhandeling een grote rol. Zie: De Bosch 1804.

28 Voor deze kring rond De Bosch: Steffens z.j.

29 Het benoemen van De Vries, Siegenbeek en Van Kampen als 'literatuurhistorici' is uiteraard niet onproblematisch: deze auteurs kan men niet meten met de maatstaven van de latere 'professionele' literatuurhistorische praktijk. Zie: Van den Berg 1989, 320. Over Siegenbeek als literatuurhistoricus: De Smedt 1974. Het is Wiskerke die gewezen heeft op het gebrek aan aandacht dat deze 'literatuurhistorici' in de geschiedenis van het vak tot nu toe hebben gekregen. Zie: Wiskerke 1995,16-17. Laan analyseert de wijze waarop latere literatuurhistorici als Jonckbloet hun voorgangers doelbewust als 'leken' hebben voorgesteld. Zie: Laan 1997, 46-51.

30 Siegenbeek 1817, 52.

31 De Vries acht het genre van een gedicht onbelangrijk, mits het gedicht 'een goed en zamenhangend geheel' is en 'rond in zich zelve'. Zie: De Vries 1818, 47.

32 Sjoer 1993/1994 en 1996, 61-83; 169-180. De grote en langdurige populariteit van Blairs standaardwerk, de *Lectures on rhetoric and belles lettres*, lijkt me geen toeval: er is een duidelijke link met het common sense-betoog van De Vries cum suis.

33 Van der Palm 1824, 54-56.

34 Wiskerke gebruikt het Horatiaanse begrippenpaar *natura* versus *ars* als descriptieve termen bij zijn analyse van poëticale verhandelingen van onder anderen De Vries en Siegenbeek. Zie: Wiskerke 1995, 264. De tegenstelling is problematisch, omdat de invulling van deze twee concepten niet statisch is. In de periode rondom 1800 is er bij theoretisch ingestelde auteurs een neiging te bespeuren om de *natura* van de dichter te onderscheiden van die van bijvoorbeeld de wetenschapper, terwijl dit onderscheid bij de auteurs die zich door het common sense-betoog laten leiden een minder grote rol lijkt te spelen.

35 Over de relatie tussen de vroegste literatuurgeschiedenissen en de ontwikkeling van een nationaal besef: Ruiter 1993. De verheerlijking door De Vries van de zeventiende-eeuw-se dichters heeft een duidelijke parallel in de wijze waarop bijvoorbeeld Thomas Warton in Engeland een 'glorious national poetic pantheon' beschreef in zijn *The history of English poetry* (1774-1781). Zie: Lipking 1970, 328.

36 Wiskerke 1995, 369-370. Voor de in de loop van de achttiende eeuw door politieke en economische denkers veronderstelde teloorgang van Oud-Hollandse burgerdeugden als oprechtheid, eenvoud etcetera: Mijnhardt 1987, 64.

37 Wiskerke 1995, 191-194.

38 Over de eenvoud als criterium voor het schone: de inleiding van Van den Berg bij Geel 1990, 11-12; Havens 1953; Stammler 1961. Siegenbeek blijkt zich overigens vaker met het 'eenvoudige' bezig te hebben gehouden. Zie: Geel 1990, 21. Recentelijk heeft Johannes de 'eenvoud' als een sleutelterm in het vaderlandse kunsttheoretische debat aangewezen. Ook hij verbindt de 'eenvoud' met de denkbeelden over een Hollandse volksaard en met het nationalisme van die dagen. Johannes maakt wat ik in dit boek het common sense-betoog heb genoemd tot de meest karakteristieke lijn in de vaderlandse literatuurtheorie. Naar mijn smaak worden de empiristische en idealistische denkbeelden daarmee weinig recht gedaan. Zie: Johannes 1997, 7-8; 79-89.

39 De Vries' verhandeling over Jeremias de Dekker kan gelezen worden als een verdediging van de 'zachte toon' in de poëzie, zoals door Krol ook is gebeurd. Zie: Krol 1997, 112-114. Zeker maakt deze verhandeling duidelijk dat De Vries veel waardering heeft voor 'bevallige' poëzie. In 1807, het jaar van deze verhandeling, is het echter alsof het De Vries aan een terminologie ontbreekt waarmee hij zijn smaak kan legitimeren. Over De Decker merkt De Vries op: 'Stout was onze Dichter; doch de zachte toon was hem meer eigen. Liefelijkheid had de overhand. Stoutheid is eene alleruitnemendste gaaf der Poëzij; maar de meer verfijnde en natuurlijke uitdrukkingen eener zachte schildering hebben geene mindere verdiensten, mits alles slechts kunstig en dichterlijk behandeld zij'. Zie: De Vries 1807, 90. Typerend voor de common sense-poëtica is de koppeling tussen de 'zachte toon' en de noodzaak van een 'kunstige' behandeling. Het is wel opmerkelijk hoe juist in deze verhandeling over een dichter die volgens De Vries uit-blonk in gelegenheidsgedichten de authenticiteitsgedachte een grote rol speelt. De Vries lijkt De Dekker vooral ook te waarderen om diens deugdzaamheid: in de inleiding merkt hij op, dat hij 'den dichter vereerende, den mensch lief kreeg'. Zie: De Vries 1807, voorrede.

40 Brender à Brandis 1786; Erkelens 1786.

41 Het betreft hier 'een' achttiende-eeuwse receptie van het werk van Cats, waarbij ik me op een beperkt aantal bronnen baseer. Het gaat me hier dan ook niet om een volledig beeld van de reputatie van Cats 'door de eeuwen heen': interessant in het verband van deze studie is, dat Cats bij een aantal auteurs naar voren treedt als een goed voorbeeld van een 'tweede-rangs'-dichter. In hoofdstuk 6 zal aandacht besteed worden aan een ander beeld van

Cats, namelijk dat van een ‘volksdichter’ in wiens werk de nationale volkaard veel manifester zou zijn dan in de poëzie van Hooft en Vondel.

42 Het merkwaardige is dat aan Cats vaak een grote verbeelding wordt toegeschreven. Vaak blijkt het dan om een andere ‘verbeelding’ te gaan dan de verbeeldingskracht die de ware dichter wordt toegedacht. Bij Cats, meende men, was de verbeelding te verstandelijk en te weinig gevoed door een emotionele betrokkenheid bij het onderwerp. Men verklaarde hiermee dat Cats bijvoorbeeld zijn beelden teveel zou uitwerken en daarmee te weinig aan de fantasie van de lezer overliet. Macquet noemde hem daarom de Ovidius van de vaderlandse zeventiende eeuw. Zie: Macquet 1786, 247.

43 Over het verschijnsel ‘tonenretoriek’: Krol 1993.

44 Over Van der Palm: De Groot z.j.; Van Setten 1996. Beiden gaan overigens grotendeels voorbij aan Van der Palms poëticale opvattingen. Van Zonneveld schuift Van der Palm naar voren als een typische representant van de Verlichting. Hij lijkt zich echter vooral te baseren op Van der Palms werk van ná 1820, de periode waarin Van der Palm de rol van de rede meer centraal stelt, ongetwijfeld in reactie op onder meer Da Costa's *Bezwaren*. Zit: Van Zonneveld 1996.

45 Van der Palm heeft zich in de verhandelingen over de bijbelse poëzie laten beïnvloeden door Lowths *De sacra poesi Hebraeorum* (1753) en Herders *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1782-1783). Zie: De Groot z.j., 189-190.

46 Er is hier een parallel met de wijze waarop door kunstcritici in deze periode een poging wordt gedaan om de zeventiende-eeuwse vaderlandse schilderkunst in een minder ‘ambachtelijk’ licht te stellen. Zie: Koolhaas/De Vries 1992.

47 Van der Palm komt in deze verhandeling overigens tot een merkwaardig ‘autonomistische’ verwoording van het doel van het dichten: de dichtkunst ‘bedoelt [..] niets dan *te dichten*; zij bedoelt zich zelve’. Zie: Van der Palm 1818, 48.

48 Dezelfde reactie is terug te vinden bij idealistisch georiënteerde auteurs. Zie: p. 101-108.

49 Voor het gebruik van muziektermen door literatuurcritici: Vis 1992c.

50 Voor de populariteit van voor-romantische Duitse dichters: Van den Berg/Kloek 1988, 177.

51 Van der Woude z.j., 24-28; Johannes 1992, 75; 108.

52 Wiskerke 1995, 218; 239.

53 Deze vergelijking is overigens niet nieuw: ook Bellamy gebruikt het beeld van de zwaan al in zijn ode ‘Aan Cats’: ‘Gij neemt, gelijk een Adelaar,/ Geen vlugt, waar voor ons 't ooge zwindelt;/ Maar drijft, gelijk een trotsche zwaan,/ Langs 't oppervlak van 't ruischend beekje!’. Zie: Bellamy 1807, 165.

54 Scheltema 1823.

55 Wiskerke 1993, 331-333. Scheltema's suggestie dat Cats' dichttrant ‘om de meerdere gemakkelijkheid en min hoogere vlugt’ makkelijker na te volgen is dan die van Hooft en Vondel is niet echt positief te duiden: Scheltema suggereert hiermee, dat Cats' poëzie minder oorspronkelijk is. Zie: Scheltema 1823, 76.

56 Over het beeld van Cats als volksdichter: p. 171-172; 174.

57 Kops 1818.

58 Het zou bij Cats vooral om de inhoud gaan en niet om de inkleding van zijn gedachten, een oordeel dat ook bij De Clercq doorklinkt: ‘zaken en geen woorden waren het doel zijner pogingen’. Zie: De Clercq 1824b, 162.

59 Kloek t.p.

60 Bilderdijk 1776; Bellamy 1807, 164-166.

61 Decennia eerder gebruikte J.A. Schlegel in zijn polemiek met Batteux een soortgelijk argument om zijn verdediging van de authentieke liefdesverzen van Haller kracht bij te zetten. Zie: Oosterholt 1994, 35.

62 In Van der Palms bijdrage is dit het hoofdmotief: hij noemt Bellamy's gedichten ook nog ‘de getrouwe afdrukselen zijner ziel’ en een specifiek gedicht ‘behoort tot de Geschiedenis van zijn hart’. Na een bezoek van zijn vrienden voelt Bellamy zich geïnspireerd tot een gedicht. De vrienden konden later ‘in zijne ziel’ lezen, ‘wat hem na ons vertrek uit de pen vloeide’. Zie: Van der Palm 1824, 242-248.

63 Van der Palm besteedt in dit verband ook aandacht aan het reciteertalent van Bellamy. Bellamy was volgens hem een meester in het aanpassen van zijn stem aan de expressie die het gedicht vereiste: van ‘een forschen toon’ en ‘donderende stem’ tot ‘een' zachten en gevoeligen’. Zie: Bellamy 1824, 226. De voor deze tijd al vaker geconstateerde orale cultus was mogelijk ook van invloed op de toenemende aandacht voor het muzikale element in de dichtkunst. Zie: Van den Berg 1984a.

64 Van der Palm benadrukt in zijn verhandeling het talent, dat een dichter nodig heeft om in een genre als de romance niet in het 'laffe en kinderachtige te vervallen'. Bellamy weet dit juist ook door zijn 'zangerige' stijl te vermijden: hij 'veredelt' hier en daar door een smaakvolle vergelijking, maar zonder het naïeve verloren te doen gaan. Zie: Bellamy 1824, 231. Soortgelijke ideeën over de romance vindt men bij Bilderdijk. Zie: Zijderveld 1915, 102-103.

65 Over de achtergrond van de *Gedenkzuil*: Stouten 1980; Stouten 1982, 214-218.

66 Ook hier is de authenticiteitsgedachte van groot belang: 'Vindingrijk vernuft en verbeeldingskracht mogen den waren Dichter vormen, en aan zijne gezangen al de heerlijkheid der kunst bijzetten; wat zijn deze anders, dan koude omtrekken, toetsen, die, ja, het ware schoon vormelijk aanduiden, maar aan welken ziel en leven ontbreekt, indien het gevoel die niet verwarmt, niet op ons gemoed doet inwerken?'. Zie: Ockerse/Kleyn-Ockerse 1822, 79. Ockerse en Kleyn-Ockerse betonen zich net als hun zwager respectievelijk echtgenoot J.P. Kleyn ware erfgenamen van het gedachtegoed van Van Alphen, bijvoorbeeld ook in hun behandeling van de verbeelding: enerzijds wordt zij als de basis van de dichterlijke creativiteit geschetst, anderzijds blijft zij zonder het gevoel in een zekere steriliteit steken.

67 Van Kampen moet zeker niet verdacht worden van anti-Duitse sentimenten. Zijn beoordeling van Duitse dichters uit een meer recent verleden is, zeker in vergelijking met de evaluatie van iemand als Bilderdijk, genuanceerd te noemen. Zijn oordeel over Goethe en met name over Schiller is zelfs ronduit positief, al geldt dit uiteraard wel voor de periode waarin zij hun *Sturm und Drang*-toneelstukken hadden afgezworen. Zie: Van Kampen 1807a, 344. Ook in zijn *Handboek der Hoogduitsche letterkunde*, waarvan het eerste en tweede deel in 1823 en 1825 verschenen, is Van Kampen mild: veel lof voor Schiller en Klopstock, al heeft hij ook kritiek op de 'Sekte van *mystieken*, door Schlegel, Tieck en Novalis gesticht'. Zie: Van Kampen 1825, 294.

68 Voor de discussie over de huiselijke poëzie: Krol 1997.

69 Illustratief voor de hardnekkigheid van deze poëticale traditie is de wijze waarop iemand als Siegenbeek probeert aan te tonen, dat Vondel zeker zo goed geslaagd is in de schildering van een bovennatuurlijke wereld als Milton. Zie: Siegenbeek 1817. Opmerkelijk is ook Van Kampens verhandeling over 'moderne' heldendichten. Zie: Van Kampen 1816.

70 Oosterholt 1997b.

71 De verhandeling werd al een jaar eerder gepubliceerd in *Verslag van de openb. verg. van de IIe kl. van Het Kon.-Ned. Instituut 10 nov. 1820*, alwaar Van der Palm de rede had voorgedragen. Zie: De Groot z.j., 267.

# 4
# Het gevoel als bron: een idealistische poëtica

## Inleiding

In een ode uit 1821 bezingt de jonge dichter Isaac da Costa (1798-1860) het *Gevoel*:

> Gy zijt de onwederstaanbre gloed,
> Die my tot Dichter maakte!
> Die in mijn rusteloos gemoed
> Sints de eerste kindschheid blaakte!
>
> [..]
>
> 'k Wil op mijn Rede, zwak en koel,
> Mijns levens hoop niet bouwen!
> Mijn krachtig, brandend zielsgevoel!
> Op u wil ik vertrouwen!
>
> [..]
>
> Doordring het stof, dat my omkleedt!
> Dooradem en beziel het!

De student Da Costa laat er geen twijfel over bestaan dat het gevoel de essentie is van het dichterschap. Zoals eerder bleek, staat hij daarin niet alleen onder de vaderlandse dichters en critici uit deze periode. Er is echter een verschil tussen het gevoel van een dichter als Tollens en dat van Da Costa: de term ‘zielsgevoel’ doet dit al vermoeden. Da Costa's gevoel is een spiritueel levensbeginsel, dat hem ervan doordringt dat hij meer is dan stof alleen:

> Gy zijt de zucht naar hooger lust,
> Dan die der nietige aarde,
> Waardoor 'k my zelven ben bewust
> Van een verheevner waarde!

Dit gevoel bezielt de levenloze stof, brengt de dode materie tot leven. Het is het blijvende, het goddelijke in de mens:

> Gy zijt, 't geen my verbindt met Hem
> [..]
> Gy zijt de weêrgalm van Zijns stem
> In onze doffe zielen! (Da Costa 1996, 30-31)

Da Costa's gevoel heeft niets met de sensibiliteit van Hieronymus van Alphen te maken en weinig met het enthousiasme van Jeronimo de Vries' ware dichter: bij hen betrof het een reactie van de dichter op een object uit de natuur. Dit ‘zielsgevoel’ van Da Costa is juist onafhankelijk van de materiële wereld: de stoffelijke wereld wordt pas tot leven gewekt door het ‘subjectieve’ gevoel van de dichter.

Er zijn in de eerste decennia van de negentiende eeuw meer Nederlandse auteurs die, net als Da Costa, het ware dichterschap als onafhankelijk van een objectieve natuur beschouwen. In hun optiek is de geest van de dichter autonoom: de dichter heeft de natuur wel nodig, maar pas in tweede instantie wanneer hij zijn ‘zelfgevoel’ wil overbrengen op een publiek. Het ideaal dat hem bezielt, is echter onafhankelijk van die natuur. De natuur degradeert in deze optiek tot een vehikel voor het dichterlijk gevoel, dat zelf verheven is boven de vluchtige materie. In dit gevoel zou zich het zedelijk beginsel van de mens manifesteren.

De term ‘idealistisch’ als predikaat voor de poëtica van deze auteurs is niet gekozen, omdat zij zich verwant zouden voelen met de Duitse post-Kantiaanse wijsbegeerte. Zij duidt echter wel aan, waarin zo uiteenlopende auteurs als Isaac da Costa, Paulus van Hemert en Abraham Sieuwerts van Reesema afweken van de empiristisch georiënteerde poëtica van Van Alphen en het common sense-betoog in de trant van Jeronimo de Vries.[1]

Het verschil met het common sense-betoog kan goed geïllustreerd worden aan de hand van de wijze waarop binnen een idealistische poëtica de dichters van het tweede garnituur worden benaderd. In 1809 verscheen een biografische schets van de hand van de Kantiaan Hendrik Harmen Klyn (1773-1856) over de dan net gestorven dichter en uitgever Pieter Johannes Uylenbroek (1748-1808). Uylenbroeks woonhuis in Amsterdam fungeerde als verzamelplaats voor bijeenkomsten van literaire talenten onder wie naast Helmers en Loots ook Klyn. Klyn poneert in zijn beschouwing van Uylenbroeks leven en werk de stelling, dat de voorkeur van de dichter Uylenbroek voor het didactische genre niet automatisch betekent dat hij een minder oorspronkelijk dichter was dan een beoefenaar van het epische of lyrische genre. De oorspronkelijkheid plaatst Klyn in het kader van een idealistische poëtica:

> De dichter volgt [..] niet, neen, het is zijn gevoel, het zijn zijne denkbeelden, waarvoor hij in de natuur, dat onuitputtelijk woordenboek, zinnelijke bekleedzelen zoekt, en ons in deze schone tooizels het verhevene van deze denkbeelden doet gevoelen, en op het treffendst weet voortestellen (Klyn 1809, 24-25).

Deze oorspronkelijkheid vindt men idealiter in alle vormen van poëzie en dus ook in de traditioneel minder gewaardeerde genres. Op zich blijft ook Klyn vasthouden aan een hiërarchie binnen de dichtsoorten, waarbij het heldendicht en de ode de meest verheven genres representeren, maar ook in 'lagere' genres geldt voor hem dat het subjectieve gevoel van de dichter het uitgangspunt is. Frappant genoeg vergelijkt Klyn de leerdichter Uylenbroek met de schilder Rembrandt, die in zijn keuze van onderwerpen volgens Klyn immers ook niet op één lijn kan worden gesteld met Rafael. Met andere woorden: een minder verheven onderwerp doet niets af aan de subjectiviteit van het kunstwerk en dit laatste bepaalt uiteindelijk of er sprake is van oorspronkelijke kunst. Van een slecht gedicht is pas sprake, wanneer dit subjectieve gevoel ontbreekt.

Klyn, zelf een dichter met een aanzienlijke productie, behoorde tot de kring van Kinker en Van Hemert en vandaar dat zijn 'verlichte' benadering van Uylenbroek niet als een verrassing komt.[2] Uit het navolgende zal echter blijken dat het niet alleen de Kantianen waren, die er een idealistische poëtica op nahielden. Apostelen van de *critische wijsgeerte* als Paulus van Hemert en Johannes Kinker waren wel de eersten die hier de autonomie van de ware dichter een theoretische fundering gaven. Aan hen is de eerstvolgende paragraaf dan ook gewijd. Daarna komt de religieus geladen idealistische poëtica van Da Costa's mentor Bilderdijk aan bod. Ten slotte zal er aandacht worden besteed aan een typisch vaderlandse ontwikkeling van de idealistische poëtica, waarin het 'gevoel' een bijzondere rol speelt. Waar met name bij Kinker het authenticiteitsdiscours wat naar de achtergrond verdwijnt, blijkt het bij Bilderdijk en andere idealistisch angehauchte scribenten zeer nadrukkelijk aanwezig.

## De ware dichter in de critische wijsgeerte

De introductie van de idealistische esthetica in Nederland vond plaats aan het begin van de negentiende eeuw. In 1801 verschenen in het tijdschrift *Magazyn voor de critische wijsgeerte* twee verhandelingen, die voor de opvattingen over het ware dichterschap van belang zijn: het betreft *Oorspronglijkheid, de hoojdtrek van den waaren digter* van Paulus van Hemert en *De digterlijke genie* van Johannes Kinker. Van Hemert is na deze poëticale proeve op dit gebied niet erg actief geweest.[3] Voor Kinker ligt dit uiteraard anders: met name de omvangrijke voorredes bij de drie-delige uitgave van zijn *Gedichten* (1819-1821) zijn van belang.[4]

### *Paulus van Hemert: het zinnebeeld van het oneindige*

Het is frappant hoe Paulus van Hemert (1756-1825) in zijn betoog over de ware dichter aansluit bij de Batteux-receptie zoals die hier te lande met name in het werk van Van Alphen een rol speelde.[5] Net als Van Alphen wijst Van Hemert op dichtsoorten als het lier- en treurdicht, waarin het onmogelijk zou zijn om van een 'navolging van de natuur' te spreken, omdat het in die genres veeleer aankomt op een expressie van individuele gevoelens.

Anders dan Van Alphen beperkt Van Hemert de nadruk op een subjectieve expressie van het gevoel niet tot een paar genres. Van Hemert neemt een principieel idealistisch standpunt in: poëzie is voor hem de ‘verzinlijkte daarstelling

van 't gene in de ziel des Digters omgaat - van oorspronglij ke begrippen en levendig gevoel' (Van Hemert 1801, 215-216). Die begrippen en dat gevoel zijn niet aan objecten buiten de geesteswereld van de dichter te ontlenen.

Het subjectieve element speelt niet alleen bij de dichter een rol: de 'tweede Copernicaanse revolutie' van Van Hemerts leermeester Immanuel Kant hield immers in, dat de menselijke geest slechts door middel van een creatieve, vormende inbreng vat kon krijgen op de wereld van de empirie. Met behulp van de formele categorieën van de 'zuivere rede' geeft de mens vorm aan de natuur. Een passieve, slaafse kopie van de natuur was in Kants ogen een onmogelijkheid. Van Hemert gaat hier overigens verder dan zijn leermeester: onder verwijzing naar Fichte stelt hij, dat de wereld niets anders is dan '*geest*', dan wat door onze 'geest' is voortgebracht. Het stoffelijke is derhalve slechts schijnbaar onafhankelijk van ons. De mens stelt zich de wereld als object voor - Van Hemert spreekt hier van een '*reële* [..] voordbrenging' (ibid., 226-228) - maar men kan aan deze wereld geen ontologische status toekennen. Deze reductiedrang zou Kant ongetwijfeld te ver zijn gegaan: hij zag de natuur wel degelijk als een *analogon rationis* in min of meer platonistische zin.[6] Van Hemerts radicalisme lijkt in Nederland in ieder geval onder literatuurbeschouwers ook weinig weerklank te hebben gevonden, zoals met name in het hoofdstuk over de kennis van de dichter nog zal blijken.[7] Bij de kunstenaar is volgens Van Hemert nog iets anders aan de hand: waar de mens een, wel of niet bestaande, 'reële schepping' produceert, is bij de kunstenaar sprake van een '*ideaale* voordbrenging'. De kunstenaarsgeest tracht het standpunt van de zintuiglijkheid en het verstandelijke (in dit geval van de 'zuivere rede') achter zich te laten en het oneindige, dat in hem is, uit te drukken. Dit 'hooger' geestvermogen werkt 'zonder bewustheid' (ibid., 229-230) en is onafhankelijk van de wetten, waarmee wij alles in subject en object scheiden, onafhankelijk dus van de verstandelijke vermogens waarmee wij de wereld der *fenomena* te lijf gaan.

De kunstenaar drukt dit oneindige uit door middel van zijn verbeeldingskracht, waarbij het zedelijke en het verstandelijke met elkaar verbonden worden. De ware dichter levert een 'zinnenbeeld van [het] onëindige' (ibid., 235): de vorm wordt een symbool voor de metafysische inhoud. Het betreft hier een kernpunt in de idealistische poëtica: de dichter wordt geacht een brug te slaan tussen de werelden van de geest en van de materie.

Er komt nog een derde punt naar voren in Van Hemerts betoog over de ware dichter, dat als een vast element van de idealistische poëtica kan worden beschouwd, namelijk de vergelijking van het dichten met een organisch proces. Bij Van Hemert is het deze niet-mechanistische creatie, die de oorspronkelijkheid van het dichtwerk waarborgt:

> Ja, alles is bij den waaren Digter oorspronglijk - het *idé* niet alleen, of ook het *ideaal*, welk uit zijne ziel zelfstandiglijk uitstroomt: maar tevens de wijze, op welke hij dat *idé* in eigenäardige beelden verzinlijkt - tevens de taal en woorden, die hij gebruikt om de *harmonie* van zijne eigen ziel aan anderen te doen gevoelen (ibid., 237).

Het belangrijkste verschil met de common sense-benadering is hier, dat de notie van het 'werktuiglijke' van het toneel verdwijnt: de vorm is de drager van het

ideaal, is de belichaming van het oneindige. Men kan in deze benadering niet meer van dichterlijke ornamenten spreken: vorm en inhoud zijn één. Kinker zou als man van de praktijk deze opwaardering van het ‘muzikale’ element overigens veel gedetailleerder uitwerken.

Van Hemert heeft als betrekkelijke buitenstaander op het gebied van de poëtica in zijn betoog over de ware dichter drie kenmerken van het ware dichterschap in het centrum van de aandacht geplaatst: de modeldichter creëert autonoom, hij verbindt de werelden van de geest en de stof en zijn kunstwerk is een organische schepping. Deze elementen zullen steeds terugkeren bij auteurs die idealistisch georiënteerd zijn.

## *Johannes Kinker*
## *De dichterlijke genie*

Johannes Kinkers verhandeling over *De digterlijke genie* vertoont grote verwantschap met Van Hemerts opstel over de oorspronkelijkheid van de ware dichter. De laatste sluit zijn rede dan ook niet voor niets af met een lang citaat uit een poëticaal gedicht van Kinker (1764-1845). In dit fragment bezingt Kinker de dichtkunst die zich juist daar beweegt waar het verstand zijn grenzen moet onderkennen:

> Daar schept zij zig, vol geestvervoering,
> Geheel gevoel, vol edle ontroering,
> Ideën, langs dien kring gevormd;
> Daar aâmt zij vrij en zonder stremming;
> Daar voelt, daar kent zij haar bestemming;
> Daar wordt zij door slegts denk'bre schoonheid
> Ontvonkt, verrukt, bezield, bestormd!
>
> Niets kan haar geestdrift thands bepaalen
> Om 't geen slegts denkbaar was te maalen -
> Te schild'ren in zijn volle kracht!
> Nu toont Natuur haar praaltoneelen,
> En biedt haar schetzende tafreelen:
> Thands tooit zij zig voor 't oog des Digters
> In haar betoverende pracht.
>
> Zóó ziet hij haar - en eensklaps schikken,
> In die gevoelvolle oogenblikken,
> De beelden in het schoonst verband
> Zig om hem heen, vol kracht en leven;
> Bekleeden zijn' gedachten; geven
> 't Bezielde ligchaam aan elk denkbeeld,
> En brengen 't grootsche doel tot stand.[8]

De strofen thematiseren twee belangrijke elementen van de idealistische poëtica: de autonomie van de dichterlijke ideeënwereld en de belichaming van die

ideeën met behulp van aan de natuur ontleende beelden. Van Hemert en Kinker stemmen in essentie overeen, maar toch zijn er tussen hun poëtica's wel wat nuanceverschillen op te merken, die in dit verband niet onbelangrijk zijn.

Allereerst is er de subjectiviteit van de ware dichter: deze vormt zijn idealen onafhankelijk van de natuur. Kinker schrijft in de *De digterlijke genie* zelfs, dat de natuur voor de dichter 'een dood wezen' is, dat hij door zijn begrippen moet bezielen. Het genie spoort in de natuur 'uitwendige bekleedzelen' op om zo zijn '*ideën*' (Kinker 1801, 192-193) over te brengen. Het is juist het meesterschap over die natuur die het genie verheft boven de 'navolger', die de regels aan de natuur ontleent.

Gaat men Kinkers verhandeling nu echter wat nauwgezetter lezen, dan stuit men op (schijnbare) tegenstrijdigheden. 'De digterlijke genie' omschrijft Kinker als

> dat scheppende vermogen des Digters, waar door hij, als zweevende over de Natuur, vervuld met dat schoone en grootsche, welk zij voor zijne ontvlamde verbeeldingskracht ten toon spreidt, zig oorspronglijke denkbeelden schept, en dezen aan anderen, die vatbaar zijn om, door zijne voordragt, op dezelfde hoogte zijner bevindingen gebragt en medegevoerd te worden, als voorbeelden mededeelt (ibid., 182).

De natuur wordt hier als een niet onbelangrijke impuls voor de dichter aangemerkt, hetgeen de idee van een dichterlijke autonomie lijkt te relativeren. De dichter ontleent het oorspronkelijke volgens Kinker aan de natuur, maar zonder de dichterlijke '*vindingkracht*' (ibid., 194) zou het nooit tot stand komen. Hij bezigt in dit verband de metafoor van een zaadje, dat zonder de inbreng van de dichter niet zal ontkiemen. Men ontkomt hier niet aan de indruk, dat Kinker aan de natuur een grotere rol toedenkt dan Van Hemert deed. Kinker noemt de natuur een woordenboek met beelden, waarin de dichter met zijn 'vindingkracht' oorspronkelijke gedachten kan opsporen. Dit lijkt iets anders dan Van Hemerts *creatio ex nihilo*.

Johannes heeft in zijn studie naar het gebruik van de term 'verbeelding' al gewezen op Kinkers weinig eenduidige visie op de relatie tussen dichter en natuur. Johannes spreekt in dit verband van een 'tweezijdig-wederkerige werking' (Johannes 1992, 217) en plaatst Kinkers denken daarmee in een platonistische traditie. Wellicht zou men ook kunnen zeggen, dat Kinker hier meer dan Van Hemert trouw blijft aan Kant, die de natuur evenzeer als een *analogon rationis* beschouwde.

Kinkers 'twee-richtingsverkeer' maakt definitieve uitspraken over wat hij precies bedoelt met zaken als 'ideaal', 'vinding', 'verbeelding' en 'gevoel' tot een heikele aangelegenheid. Johannes merkt hierover op: 'Wie de uitspraken van Kinker over het dichten opvat als weergaven van een proces dat in fasen verloopt, raakt voortdurend verstrikt in [..] tegenstrijdigheden' (ibid., 215). Vis heeft in zijn studie naar Kinkers 'literaire theorie' iets dergelijks wel beproefd en het moet gezegd dat Kinker door zijn wijze van formuleren hier ook wel toe uitnodigt. In verband met de rol van het 'gevoel' in Kinkers poëtica zal ik hier nog op terugkomen. Hier zij het voldoende, dat Kinker in tegenstelling tot Van Hemert in relatie met het ideaal bijna nooit van 'gevoel' spreekt en wel van 'denkbeelden' of 'gedachten'.

Net als bij Van Hemert is Kinkers ware dichter dus vervuld van subjectieve 'ideeën'. De tweede belangrijke gave van de dichter is het vertalen van de 'ideeën' in beelden ofwel het slaan van een brug tussen de zedelijke en stoffelijke wereld. De dichter 'verzinnelijkt' zijn 'ideeën'; dit 'inkleden' noemt Kinker ook wel de 'vinding' en hij beschouwt deze 'vinding' als de kern van 'de digterlijke genie'. Kinker spreekt in dit verband van een '*analogie*' (Kinker 1801, 193) tussen gedachte en beeld. De vinding of verbeelding van de dichter is voor Kinker van groot belang; de dichterlijke verbeelding heeft hier niet zozeer betrekking op het ordenen van empirisch materiaal (zoals bij de empiristische 'zinnelijke rede'), maar op een metafysische 'grondkracht'. Met deze invulling van het verbeeldingsconcept staat Kinker min of meer alleen in de vaderlandse discussie op poëticaal gebied.

Kinkers 'analogie' tussen inhoud en vorm gaat verder dan alleen het 'verbeelden' in letterlijke zin: ook de 'woorden' waardoor de beelden kenbaar worden, maken bij Kinker deel uit van de materiële vorm waarin de dichter zijn onstoffelijke 'ideeën' giet. Sterker nog dan Van Hemert verwoordt Kinker de idee van een organisch scheppingsproces. Zijn ideaal is een

> taal, waar in alles bezield is met dat vuur, welk [de dichter] ontvonkt, waar in alles, door middel van 't gehoor, op de ziel werkt (ibid., 196).

De esthetische idee manifesteert zich evenzeer in de beeldspraak als in ritmische eigenaardigheden. Bij Kinker heeft de emancipatie van het 'muzikale' aspect van het dichten, dat bij veel common sense-auteurs als minder belangrijk wordt afgedaan, zich voltooid. Kinkers lijvige studie van de 'prosodie' zou dit element van de dichtkunst nog eens extra onder de aandacht brengen.[9] Het verschil in waardering van zaken als metrum, ritme en melodie van een gedicht tussen aanhangers van een idealistische poëtica en volgelingen van een common sensebenadering van de dichtkunst komt heel duidelijk aan het licht, wanneer men Kinkers *Proeve eener Hollandsche prosodia* (1810) vergelijkt met de studie van Gerrit Hesselink (1755-1811), een auteur uit de kring van Jeronimo de Vries.[10] Hesselink onderstreept in zijn verhandeling meermalen, dat de prosodie slechts een bijkomstigheid is, die met het ware dichterschap weinig van doen heeft. Voor hem is de prosodie slechts van belang, omdat de dichter het oor van de luisteraar niet mag kwetsen. Een misplaatste dissonant kan ertoe leiden dat de veel wezenlijker gedachte, hier op te vatten in de retorische zin als 'zaak', in de lucht blijft hangen. Het doel van zijn werk, schrijft Hesselink, is slechts de 'bevordering van het werktuigelijke der edele Dichtkunst' (Hesselink 1808, X).

## *Het verweer tegen een anti-theoretische benadering van het dichten*

In navolging van Kant legt Kinker een grote nadruk op het anti-normatieve: genie is '*het talent, of de natuurgaaf, die aan de konst regelen voorschrijft*' (Kinker 1801, 177-178) en derhalve geen regels van welke autoriteit dan ook accepteert. De regels van het genie zijn individueel en hangen samen met de aard van het talent. Kinkers kunsttheorie is dan ook descriptief van aard: nog minder dan Van Alphen beoogt hij

jonge dichters regels voor te schrijven. Net als in het geval van Van Alphen lijken Kinkers tijdgenoten dit vaak anders te hebben ervaren. Kinker

had de schijn wellicht tegen door zich als een van de weinigen in de eerste decennia van de negentiende eeuw te wijden aan een genretheorie: in de voorredes van het tweede en derde deel van zijn *Gedichten* schrijft hij respectievelijk over het 'lierdicht' en over het 'heldendicht'. Een auteur als Jeronimo de Vries neigde ertoe elke vorm van literatuurtheorie te beschouwen als een belemmering van het dichterlijk genie: de portee van die theorie werd met een beroep op het gezond verstand als duister en onnederlands afgedaan.

Het lijkt erop, dat Kinker het in de voorrede bij het eerste deel van zijn *Gedichten* gemunt heeft op de common sense-benadering van de dichtkunst. Hij spreekt in dit aan de relatie tussen de dichtkunst en de wijsbegeerte gewijd opstel over een '*antiphilosophische aesthetia*' die elke band tussen de filosofie en de dichtkunst afwijst uit angst voor theoretische stelsels die het genie zouden belemmeren. Kinker wil de schijn een nieuwerwetse kunstrechter te zijn vermijden en verzekert daarom zijn lezers:

> zoo deze vrees gegrond ware, zou men zich niet te sterk tegen zulk eene gewaande wijsgeerige wetgeving op den zangberg behooren te verzetten; want het *genie*, schoon het niet band- noch teugelloos moet zijn, wraakt alle eigenlijk gezegde regelen; zelfs in het werktuiglijke der Kunst handhaaft het zijne vrijheid, en toetst zijn' zang, maat en leiding alleen aan het geoefend oor (Kinker 1819, IV-V).

Kinker meent juist, dat de filosofie de vrijheid van het genie mogelijk maakt. De filosofie, lijkt Kinker te willen zeggen, wijst de dichter een eigen weg: waar de wijsgeer een brug probeert te slaan tussen de geestelijke en de stoffelijke wereld middels de ratio, doet de kunstenaar dit met behulp van de verbeelding. Kinker verzet zich hier tegen een poëtica, die de kern van het dichterschap in het enthousiasme - Kinker spreekt van 'kunstdrift' - zoekt. De wijze waarop hij dit doet, komt aan bod in het volgende hoofdstuk, waarin de kennis van de ware dichter centraal staat. Voor Kinker is het dichterschap méér dan louter een expressie van particuliere gevoelens. Veel meer dan de andere deelnemers aan het vaderlandse poëticale debat heeft Kinker aandacht voor het strikt-poëticale: bij hem staat de vraag centraal hoe de esthetische idee wordt getransformeerd in 'gedachten-beelden' waarin geest en stof samenvloeien. Hier wijkt hij ook af van het authenticiteitsdiscours, waarin de aandacht vooral uitgaat naar de oorspronkelijkheid van de dichterlijke gevoelens en niet zozeer naar de wijze waarop dit gevoel vorm moet krijgen.

## *Gevoel en verbeelding in Kinkers genretheorie*

Betekent dit nu dat Kinker een poëtica van het gevoel afwees en in plaats daarvan een literatuurbenadering voorstond, waarin de verbeeldingskracht als het belangrijkste kenmerk van de ware dichter werd beschouwd? Johannes heeft aangetoond, dat de verbeelding in Kinkers poëtica inderdaad een kardinale rol speelt. Vis had dit al eerder geconcludeerd, maar met het voorbehoud dat het genre van de ode een uitzondering zou zijn.[11] In dit dichtvak zou Kinker het gevoel van groter belang achten

dan de verbeelding. Het loont in dit hoofdstuk over de rol van het gevoel in de idealististische poëtica de moeite om Kinkers genretheorie wat beter te bekijken.

Kinker betoont zich een voorstander van een helder onderscheid tussen de lierzang en andere genres. Het gaat hem daarbij niet om een normatieve genreleer; hij stelt

> dat het verdeden der Dichterlijke Kunstgewrochten in herdersdichten, leerdichten, lierdichten, enz. enz. bij het voordeel, dat daar door der poëzij mag aangebragt zijn, ook veel nadeel te weeg moest brengen (Kinker 1821, VI).

De estheticus kan echter wel een beschrijving geven van een aantal aan de praktijk ontleende genres. Het lijkt erop, dat Kinker het traditionele onderscheid tussen de weergave van een gevoel (in het lierdicht) en van een handeling (in de meeste andere genres) als het meest relevante beschouwt. Over de epicus heet het weliswaar:

> Dat hij, het geen hij ons verhaalt, met warm gevoel schilderen moet, en dat, het geen hij dus verdicht, hem uit het hart moet vloeijen [..]; maar het spreekt [..] vanzelf, dat in het heldendicht, dat vermogen der ziel, welke wij de verbeeldingskracht noemen, op den voorgrond moet staan: om dat hij een reeks, en wel eene tamelijk groote reeks van voorvallen ten aanzijn en als uit het niet moet roepen, waartoe eene levendige verbeeldingskracht meer dan het opwellende hartsgevoel moet bijdragen; even zóó, gelijk in den lierzang het blakend dichterlijk gevoel, en, wel voornamelijk, de geestdrift op den voorgrond staat, om dat, daarin de krachtige gevoelsuiting de voornaamste vereischte is, waarbij dus de verbeeldingskracht slechts de tweede plaats behoeft in te nemen. Beide zijn noodzakelijk in alle dichtsoorten vereenigd (ibid., X-XI).

Het schrijven van een heldendicht vergt wel degelijk enthousiasme, maar de spanningsboog van een handelingsverloop vergt van de dichter in de eerste plaats een grote verbeelding. Van de lyricus eist Kinker echter een meer gevoelsmatige en derhalve minder ‘verbeeldende’ aanpak dan van de dichter van een epos, tragedie of leerdicht:

> Zoo in de meeste overige soorten van dichtstukken, bij voorbeeld in het Heldendicht, het hooge Treurspel, en die, welke een bepaald voorwerp ter behandeling op den voorgrond stellen, en onder deze, voornamelijk in het Leerdicht, het dichterlijk gevoel aan het verstand, of, wil men liever, aan de verbeelding ondergeschikt moet zijn; het Lierdicht vordert, in tegendeel, dat die vermogens der ziel, welke meer bijzonder de verstandelijke genoemd worden, aan het dichterlijk gevoel onderworpen zullen zijn. In de eerste zit het denk- en kenvermogen met alles, wat tot het vormen van begrippen behoort, in het laatste zit de wil en alle zijne onderhoorige neigingen en gemoedsuitingen voor (Kinker 1820, XV).

In de ode, aldus Kinker, spreekt het hart; de denkbeelden waarvan de ‘odist’ zich bedient, zijn slechts de vehikels van zijn gevoel. Het criterium is, dat deze ‘denkbeelden’

den hartstogt, de gemoedsbewegingen en de daaraan beantwoordende geestverrukking, welke ze voortbragt, dichterlijk, dat is: met de taal die tot de ontvonkte verbeeldingskracht spreekt, uitdrukken (ibid., XV-XVI).

De denkbeelden zijn in de ode derhalve van secundair belang: het gaat om de manifestatie van het ideaal, dat in het geval van de ode samen lijkt te vallen met het 'gevoel'. Onttrek aan de ode, aldus Kinker,

> met behoud van den geheelen zin en duiding der woorden, den lyrische vorm, en de rhythmische bekleeding [..]; vernietig, daar door, wat de snelle overgangen en het louter aesthetische verband uitspreken; en, het geen er overblijft, zal niet slechts zonder belang, maar beneden alle waarde zijn. Ontneem er, in tegendeel, de eerstgenoemde beteekenissen aan, en laat die door andere, welke de zelfde kunstdrift in den eigensten vorm afbeelden, vervangen worden, en het verlorene, te weten: de in den vorm verborgen zin, zal hersteld zijn (Kinker 1819, XXIV).

In het genre van de ode 'rukt de vorm den inhoud met zich'. Dit betekent niet, dat de inhoud achterwege kan blijven - 'Dit te willen beweren zou een onvergeeflijke kettersche theorie zijn, daar niemand dan de liefhebbers van het *bombast* hunne rekening bij zouden vinden' (Kinker 1820, IV) -, maar wel dat de esthetische waarde van het gedicht, meer dan in andere genres, samenhangt met wat voorheen het 'werktuiglijke' van de dichtkunst heette te zijn.

De lezer lijkt hieruit te moeten concluderen, dat voor de niet-lyrische genres geldt, dat de denkbeelden van grotere importantie zijn: in epos en tragedie is de handeling, te beschouwen als een keten van denkbeelden, de drager van het ideaal. In Kinkers idealistische poëtica klinkt hier een oudere traditie door: in het lierdicht werd de dichter immers geacht al te geëmotioneerd te zijn om regelmatige reeksen van denkbeelden, zoals bijvoorbeeld in een handeling, uit te kunnen werken. In langere poëtische genres als het heldendicht of het treurspel is de distantie groter en kan de dichter zich meer bezinnen op zijn schepping. In Kinkers genretheorie ligt een en ander echter iets gecompliceerder.

Vooral voor de niet-lyrische poëzie stelt Kinker de voorwaarde, dat het '*wonderbare*' deel uitmaakt van die handeling.[12] Hiermee lijkt hij zich wederom in een rijke traditie te scharen, die in de achttiende eeuw met het werk van de Zwitserse kunst-theoretici Johann Jakob Bodmer (1698-1783) en Johann Jacob Breitinger (1701-1776) een nieuwe impuls kreeg: het 'wonderbaarlijke' in de dichtkunst was voor deze twee liefhebbers van het epische werk van Milton en Klopstock een manier om de 'classicistische' waarschijnlijkheidseis enigszins te relativeren.[13] Voor met name de heldendichters eisten zij het recht op om wat vrijer met de 'waarheid' om te gaan dan bijvoorbeeld de historicus en aan de handeling bovennatuurlijke elementen toe te voegen. Bij Kinker krijgt het 'wonderbare' echter een veel ruimere idealistische interpretatie: in deze 'bezielde beeldspraak der kunst' vindt de lezer de suggestie of 'zweem' van de eenheid tussen stof en geest terug.

> In het beeldsprakige of zwemend allegorische der Dichterlijke taal, bij de afschaduwing van het onstoffelijke, en in de eenigzins *mystische* duiding, bij de voorstelling van het bezielde stoffelijke - is dit *wonderbare* schoon flaauwer, en min ontwikkeld, ook in andere dichtstukken voorhanden (Kinker 1821, XIII).

Op zich speelt het ‘wonderbare’ dus in alle poëzie een rol, maar in de uitgewerkte ‘verbeelding’ of handeling, die de epicus produceert, vindt Kinker de ‘zweem’

van een eenheid tussen stof en geest het krachtigst en het meest uitgewerkt terug. Het verklaart waarom hij dit genre zo belangrijk acht. Het epos is idealiter een autonome wereld, een eigen schepping van de dichter, die hij bezielt met zijn dichterlijk vernuft.

Het is opmerkelijk, dat Kinkers epostheorie met de opmerkelijke interpretatie van het 'wonderbaarlijke' veel gelijkenissen vertoont met de romantische poëtica van Engelse en Duitse snit, waarin het bezielde beeld ofwel het symbool zo'n belangrijke rol speelt. In de grote werken van een dichter als Wordsworth kon de 'verbeelding' van diens gevoelsleven zelfs epische proporties aannemen, zoals in *The prelude*; het handelingsverloop is dan te beschouwen als een verbeelding van een emotioneel conflict.[14]

Kinkers ode-theorie maakt echter, juist door de minder grote rol die hij in dit genre ziet weggelegd voor de verbeelding en voor een symbolentaal, een veel traditionelere indruk dan zijn theorie van het epos. Allerlei facetten van de tweede voorrede bij zijn *Gedichten*, de tekst waarin hij expliciet aandacht besteedt aan het lierdicht, zijn geworteld in de wereld van de (Frans)-classicistische *verheven ode*, een genre dat zo verwant is aan de *lofrede* uit de klassieke retorica. Het door Kinker aangehaalde *Odi profanum vulgus* van Horatius is als één van de bekendste voorbeelden uit dit genre te beschouwen. Een ander door Kinker geroemd voorbeeld, een ode van de Franse achttiende-eeuwse dichter Le Brun (1729-1807), geeft nog duidelijker aan in welke traditie Kinkers ode geplaatst moet worden.[15]

Ook de beschrijving van de stijl van de ode past in voornoemde traditie. De verhevenheid van de gevoelens die de lofdichter bezielen brengt een passende stijl met zich mee:

> In den snellen, dikwijls overhaasten gang der voorstellingen, moet men de bezielde en bezielende drift ontdekken van iemand, die door zijne eigen denkbeelden bestormd wordt, en, als ware het, alles in eens wil uitdrukken. De sprongen en gapingen zijn die van een overstelpt gemoed, dat vol van zijn onderwerp en magteloos om alles uit te storten, slechts de grootste en voornaamste gevoelens, welke hem in verrukking bragten met enkele maar zeer kennelijke trekken schetst (Kinker 1820, XXIV).

Kinker vergeet zelfs niet de 'eenheid van gevoel' (ibid., XX) te vermelden en ook Boileaus 'schoone wanorde' (ibid., V) ontbreekt niet in deze verhandeling. De psychologiserende beschrijving van wat er in een ode gebeurt, doet denken aan de wijze waarop Van Alphen en Brender dit genre behandelden.

Kinkers lyriekopvattingen zijn soms zelfs pragmatischer van aard dan die van Van Alphen en in dit opzicht lijkt Kinker trouwer te zijn aan het classicisme in de trant van Boileau. Weliswaar gaat het volgens Kinker bij de odist om 'louter gevoel, vrij van alle banden', maar in het verlengde hiervan schrijft hij:

> Deze verrukking, waaraan hij zich overgeeft, moge een kunstdrift zijn, misschien wel naar een schets, en met beleid en overleg geregeld en bestierd, naderhand gepolijst en beschaafd; maar waar de kunst zich verraadt, is alle beguicheling verloren. De schoone wanorde de losse achteloosheid, welke de kunst hier niet slechts toelaat, maar zelfs uitlokt

en vordert, *moge naar een vooraf bepaald ontwerp ingerigt en bearbeid wezen* (cursivering - JO); maar de getrokken en afgebakende lijnen mogen nergens zigtbaar zijn (ibid., V).

Dit lijkt op Boileaus ‘beau désordre’ als ‘un effet de l'art’, inclusief de idee, dat die kunst zich niet te veel mag opdringen.

Toch mag Kinkers ode-theorie niet op één lijn worden gesteld met de ideeën over dit genre van de classicist Boileau. Anders dan bij Boileau is het Kinker bij een ode niet te doen om een berijmde lofrede: het gaat hem niet om de boodschap, maar om de esthetische idee. Vandaar ook, dat hij suggereert dat de ‘lyrische vorm’ in dit genre zeker zo belangrijk is als de gedachte. Kinker projecteert deze idealistische benadering van de lyrische vorm op een poëziepraktijk uit het verleden die ontstaan is vanuit een meer retorische benadering van de dichtkunst. Kinkers allusies op Boileau maken overigens wel duidelijk, dat hij niet zo veel waarde hecht aan een spontaan scheppingsproces: het verbeelden van de esthetische idee is weliswaar geen filosofische arbeid, maar het vergt wel veel geestkracht. Er is wat dit betreft een wereld van verschil tussen de Feithiaanse sentimentele dichter en Kinkers ‘digterlijke genie’: een spontane gevoelsexpressie is bij Kinker geen garantie voor een dichterlijke scheppingskracht. Het is de vinding of de verbeelding die de dichterlijke creatie mogelijk maakt.[16]

## *Spanningen tussen theorie en praktijk bij Kinker*

Er is in Kinkers poëtica sprake van een spanning tussen zijn algemene theorie van de dichtkunst en zijn genretheorie: met name de denkbeelden over de ode maken een traditionelere indruk dan zijn theorie van het dichten in het algemeen. Deze spanning komt ook naar voren in zijn voorkeur voor verheven, wijsgerige onderwerpen. Bij een auteur die zo overtuigd is van de subjectiviteit van de dichterlijke expressie en van de scheppingskracht van een dichterlijke geest zou men verwachten, dat hij die dichter ook in staat acht om op trivialere thema's een nieuw licht te werpen.[17] Hij lijkt echter eerder beducht voor het ‘gevaar van overdreven te zijn of te schijnen’ (Kinker 1819, XVII), als een dichter in zo'n geval middels de taal een onderwerp probeert te ‘verheffen’: een angst voor bombast dus. Het lijkt me niet onmogelijk, dat de mode van de huiselijke poëzie hierbij een - negatieve - rol heeft gespeeld.

Nogmaals: er is hier veelal sprake van schijnbare tegenstellingen. In de ode treedt de verbeelding wellicht enigszins naar de achtergrond ten faveure van het gevoel, maar dit betekent niet dat die verbeelding, bij Kinkers immers de faculteit die het ideale manifest maakt, in de ode geen rol speelt. Bij het lofdicht gaat het eerder om een verbeelding op micro-niveau. Johannes heeft in zijn dissertatie overtuigend laten zien, hoe gevaarlijk het is om Kinker te zeer op ‘termen’ vast te pinnen: veelzeggend is bijvoorbeeld de wijze waarop verbeelding en vinding soms synoniemen zijn, maar ook in betekenis kunnen verschillen.[18]

Voor de tijdgenoot van Kinker moet het echter van betekenis zijn geweest dat deze theoreticus allerlei filosofische denkbeelden, waarvan men in de regel niet zoveel leek te begrijpen, projecteerde op een bestaande kunstpraktijk. Deze praxis werd op deze manier door Kinker, voor zover dit nodig was, nog eens gelegitimeerd. Ook zijn eigen wijsgerige odes lijken nergens de grenzen te overschrijden van wat Maclean de ‘neo-classic sublime ode’ heeft genoemd.[19]

Tot slot van deze Kinkerparafgraaf nog iets over de onduidelijkheid van het verbeeldings- en gevoelsconcept in Kinkers poëtica: Vis heeft in zijn boek over

Kinkers literaire theorie Rispens bekritiseerd, omdat deze in zijn meer essayistisch getoonzette studie *De geharnaste dromer* teveel waarde zou hechten aan de plaats die het 'gevoel' inneemt bij Kinker.[20] Kinker heeft in zijn werk laten zien, schrijft Rispens,

> niet minder dan Van Alphen, doordrongen te zijn geweest van de overwegende functie van het gevoel in de wording der kunst (Rispens 1960, 47).

Voor Kinker, meent Rispens, is 'het *gevoel* en niet de rede (in rationalistische zin) de drijfkracht [..] der poëtische verbeelding' (ibid., 79). Vis stelt echter - het is al aan de orde gekomen - dat men deze stellingen alleen op kan laten gaan voor Kinkers theorie van de lierzang.

Als men echter onderkent, dat bij Kinker het dichterlijk ideaal heel goed met wat Kinker zelf noemt 'het op zich-zelve terugblikkende zelfsgevoel' (Kinker 1819, XVII) in verband gebracht kan worden, wordt duidelijk dat Rispens' formulering kan worden gehandhaafd: hij probeert vooral duidelijk te maken dat het dichterlijk ideaal bij Kinker niet samenvalt met een rationele gedachte, zoals dit binnen het common sense-betoog wel het geval is.[21]

We stuiten hier op een probleem van de idealistische poëtica: het ideaal is niet meer de vrucht van een bewerking van de stoffelijke natuur, maar is onafhankelijk van de materiële wereld ontstaan. Dit ongrijpbare ideaal moet op de een of andere wijze tastbaar gemaakt worden. Kinker en veel buitenlandse esthetici zagen hier een taak weggelegd voor een scheppende verbeelding. Veel vaderlandse auteurs wezen deze 'romantische' verbeelding echter af, omdat zij haar associeerden met dweperige mystici die de realiteit uit het oog zouden hebben verloren. Het ontkennen van het bestaan van een scheppende verbeelding loste voor idealistische denkers als Bilderdijk echter niets op: het spirituele ideaal van de dichter moest op de een of andere manier 'belichaamd'. Er bleef Bilderdijk weinig anders over dan van het gevoel niet enkel de bron, maar ook de scheppende kracht te maken, zoals in de volgende paragraaf duidelijk zal worden.[22]

## Willem Bilderdijk

In de periode waarin Van Hemert en Kinker de idealistische poëtica in Nederland introduceren wijkt ook Willem Bilderdijk (1756-1831) principieel af van het common sense-betoog van de 'literatuurhistorici'.[23] Bilderdijk houdt zich verre van de Kantiaanse terminologie, maar er is al vaker op gewezen dat zijn denkbeelden opmerkelijke overeenkomsten vertonen met het Duits-idealistische gedachtegoed.[24] Het is verhelderend om de naar aanleiding van het kritische werk van Van Hemert en Kinker gereleveerde idealistische opvattingen over het ware dichterschap eens te vergelijken met soortgelijke uitlatingen van Bilderdijk. Het spreekt voor zich, dat zo'n gelijkenis niet moet leiden tot het 'wegmoffelen' van alle verschillen die er tussen bijvoorbeeld Bilderdijk en Kinker zijn, alleen al op grond van hun verschillende

levensovertuigingen.[25] Hier gaat het echter om het gemeenschappelijke ‘metafysische grondpatroon’ van hun literaire denken.

### *Het zelfgevoel van de dichter*

Net als Van Hemert en Kinker ziet Bilderdijk het empirisme, in ieder geval ná 1800, als een gepasseerd station. Ook Bilderdijk beschouwt de ware dichter niet langer als een navolger van de natuur. Anders dan Van Hemert en Kinker spreekt hij niet van ‘ideeën’ die voortkomen uit de ‘geest’ van de dichter, maar wel over ‘het innige zelfgevoel der ziel’. Dit gevoel is op te vatten als een spoor van de paradijselijke herkomst van de mens, als iets ‘goddelijks’ dat sluimert in de ziel. Over dit zelfgevoel heet het in de *Gedachten over het verhevene en naïve*:

> 't Is het verhoogde gevoel van zich-zelve, 't is de afspiegeling van Gods alvolmaaktheid en algenoegzaamheid (gevoeld maar niet begrepen) die op eene onbeschrijfbare wijs door de eenstemmigheid der verschillende innerlijke en uiterlijke vatbaarheden verwekt wordt; en waardoor de mensch alles 't geen hy als dier door 't zintuiglijke, en als mensch door 't verstandelijke en zedelijke geniet, in dat Geestelijk en naar 't Goddelijke gelijkend gevoel oplost en versmelt, dat de zaligheid van zijn bestaan uitmaakt, en waarvoor hy bestemd en geboren is (Bilderdijk 1821, 21).

Het schone en verhevene kunnen dit ‘zelfgevoel’ activeren bij de mens, maar men kan dit niet verklaren door eventuele objectieve kenmerken van dit schone of verhevene te analyseren. Uit het het hier boven geciteerde kan al enigszins opgemaakt worden, dat ook Bilderdijk aan het schone en verhevene in kunst en in natuur een brugfunctie toekent, waarbij het schone een zinnebeeld wordt voor dat wat de mens boven het stoffelijke verheft. Dit komt overigens niet zo heel vaak naar voren in Bilderdijks poëticale verhandelingen, al spreekt hij wel over het ‘Fyzîke’, dat een ‘beeld’ of ‘afspiegeling van zedelijk of geestelijk’ (ibid., 46) moet zijn. Het is opmerkelijk, dat men bij Bilderdijk in tegenstelling tot bij Kinker weinig tot niets vindt over de symbolische lading van beelden. Bilderdijk lijkt minder aandacht te hebben voor de vorm waarin het ‘zelfgevoel’ gegoten moet worden.

Het idealistische in Bilderdijks poëtica blijkt ook uit zijn al in 1809 in het openbaar voorgedragen verhandeling *Over dichterlijke geestdrift en dweepery*. Alleen de geboren dichter kent deze enthousiaste staat: hij schept dan een ideale, bovenzinnelijke wereld. De geestdriftige dichter wil slechts zijn gevoel meedelen. Dit gevoel heeft niets te maken met het ‘genot der zaken’, zoals in de empiristische poëtica, maar is ‘iets denkbeeldigs, uit de voorwerpen genomen, terwijl hy de voorwerpen daar laat’ (Bilderdijk 1820, 11). Er is bij Bilderdijks ware dichter sprake van een autonome creatie, waarin het ‘goddelijke’, aanwezig in de menselijke ziel, voelbaar wordt gemaakt.

Voor wat betreft een derde ‘programmapunt’ van de idealistische poëtica, het organische karakter van het dichtproces, kan Bilderdijk hier te lande als een baanbreker worden gezien. Representatief is zijn verhandeling *Over Ossiaan, en deszelfs Fingal* (1805), waarin hij onder meer de problemen van een vertaler behandelt.[26] De door Bilderdijk veronderstelde onmogelijkheid van een goede vertaling hangt samen met wat hij de ‘*nuances*’ in het oorspronkelijke werk noemt. In dit verband haalt hij de achttiende-eeuwse Duitse criticus Johann Jakob Engel (1741-1802) aan:

> De *Logische thesis*, of de bloote algemeene zin, uit de woorden getrokken [..] is altijd het minste: de geheele vorm en gestalte der uitdrukking, die ons de juiste gestemdheid der ziel by de gedachte die zy uiten wil, afschildert, is ALLES (Bilderdijk 1805, 174-175).

De ‘nuances’ ofwel stilistische eigenaardigheden kunnen in een vertaling nooit tot hun recht komen. Dit zou hoogstens in een overzetting kunnen die veel omvangrijker is dan de oorspronkelijke tekst, terwijl het effect op de lezer dan noodzakelijkerwijs veel minder groot zou zijn. Bilderdijk meent overigens, dat de dichterlijke gedachte en de verwoording ervan slechts kunstmatig te scheiden zijn - hij meent hierin een belangrijk onderscheid tussen dichter en redenaar te hebben opgespoord -; zijn idee van een dichterlijke creatio lijkt geen analyse te gedogen:

> Ik geloof niet, dat een Dichter ooit in het geval is (wat van den een' of anderen naamloozen Rijmelaar zijn moge, laat ik daar, maar ik spreek van ware Dichters); ik geloof niet, zeg ik, dat een Dichter ooit in het geval is van iets anders te zeggen dan wat hy voorheeft te zeggen, en zoo als hy het wil; naar den zin naamlijk, dien hy in dat oogenblik aan de uitdrukking hecht: en zoo hy eens niet zegt, wat hy wilde, het is dat hy in de warmte van zijn gevoel aan de uitdrukking eene kracht of *nuance* bijlegt, die zy niet noodzakelijk heeft, en die er daarom de koele Lezer, en zelf de Autheur naderhand, niet in vindt. Maat, melodie, en rijm vliegen op zijn wenken vooruit en gaan in de zelfde vlugheid met zijne gedachten gepaard; ja hebben zich reeds geplaatst, eer hy ze zich-zelven nog volkomen bewust is (ibid., 195-196).

De ware dichter schept volgens Bilderdijk spontaan en ook het muzikale element komt tot stand in enthousiaste staat, tijdens de ‘dichterlijke vlucht’. Het betreft een organische schepping, waaruit men niet straffeloos een element kan weghalen. Bilderdijk vergelijkt zo'n wijziging, die een vertaler aanbrengt omdat hij zich niet meer in de oorspronkelijke roes van de dichter kan verplaatsen, met een valse noot, waaruit een ‘harmonie’ voortkomt ‘waar in een der enkele tonen die er het wezen van uitmaakten, nu ontbreekt’ (ibid., 193-194). De aan de muziek ontleende beeldspraak is in deze context veelzeggend.

In *Over dichterlijke geestdrift en dweepery* komt Bilderdijks integratie van het muzikale in de dichterlijke schepping nogmaals naar voren: ‘Dichter’ is

> Hy-alleen, die van zijn gevoel overmeesterd, zich-zelven onmachtig, dat gevoel in den stijl, de bewoording, de maat, die het zelf tevens ingeeft, en in eens te gelijk vormt en kneedt, overstort (Bilderdijk 1820, 7-8).

Opmerkelijker is misschien nog Bilderdijks behandeling van het klankaspect in zijn *Gedachten over het verhevene en naïve*: zoals bij het schone juist zachte, bevallige, aangename klanken horen, is er ook een verhevenheid van klanken, ‘als louter klanken beschouwd’:

> het stoffelijke van de klank der rede is niet minder in hare werking op den hoorder, dan het verstandelijke, en te vergeefsch zou men int één het

verhevene brengen, zoo het ander daar tegen streefde (Bilderdijk 1821, 74).

Dit idee is opmerkelijk, omdat het ingaat tegen de in deze periode veel voorkomende gedachte, dat het 'verhevene' minder hulp nodig heeft van muzikale elementen dan het 'schone'. Bij het 'verhevene', is dan de redenering, spreekt de natuur voor zichzelf, terwijl bij het 'schone' iets moet worden toegevoegd om een effect bij het publiek te bewerkstelligen. Het toegevoegde 'muzikale' element is in deze optiek een versiering. Het 'verhevene' is in zichzelf zo krachtig, dat het die toevoeging van de 'kunst' niet nodig heeft.[27]

Wat hierboven naar aanleiding van poëticale verhandelingen van Van Hemert en Kinker naar voren is gekomen als de kern van de idealistische poëtica is dus ook in Bilderdijks literatuurtheoretische werk terug te vinden: de autonomie van de dichterlijke creatie, het overbruggen door de dichter van de afstand tussen het spirituele en materiële en de benadering van het dichten als een organisch proces.

## *Het fulmineren tegen regel- en navolgingszucht*

De verwantschap tussen Kinker en Bilderdijk lijkt door hun tijdgenoten niet onderkend te worden. Als verklaring hiervoor zou men natuurlijk kunnen wijzen op het grote verschil in ideologie tussen de twee generatiegenoten, maar ik denk dat dit maar een deel van de explicatie is. Op poëticaal gebied lijkt Bilderdijk, zeker vóór de commotie rond Da Costa's *Bezwaren tegen den geest der eeuw* (1823), veel meer respons te krijgen dan Kinker, die nogal eens als te 'diepzinnig' of 'metafysisch' - we herkennen het typische common sense-argument - wordt afgedaan. Niet onbelangrijk lijkt mij het gegeven, dat Bilderdijk in zijn terminologie veel dichter bij het gangbare poëticale discours blijft dan Kinker. Kinkers eigenzinnige begrippenapparaat vindt maar weinig weerklank bij tijdgenoten. Als voorbeeld kan dienen de typisch Kinkeriaanse dichotomie *allegorisch* versus *mystisch* die door bijna niemand wordt overgenomen. In een later hoofdstuk zal ik hier nog op terug komen.

Het is alsof er in Bilderdijks poëtica sprake is van een idealistische dieptestructuur die bij veel tijdgenoten - grote uitzondering is hier uiteraard Kinker - onopgemerkt bleef. Anders dan bij Van Hemert en Kinker lijken Bilderdijks metafysische literatuuropvattingen schuil te gaan onder een oppervlakte waarin de tijdgenoot zich wel kon herkennen. Bilderdijk houdt er namelijk een aantal ideeën op na die goed passen in het common sense-betoog van de literatuurhistorici.

Allereerst kan in dit verband worden gewezen op Bilderdijks fulmineren tegen literaire theorieën:

> Uitgebreide Verhandelingen van Theoretische aanzichten, tot regels gebracht, hebben altijd de Fraaie kunsten benadeeld (ibid., 4)[28]

Anders dan Kinker, die evenmin een normatieve poëtica voorstond, matigt Bilderdijk dit soort van uitvallen niet middels een pleidooi voor een meer beschrijvende vorm van esthetica. Een curieus fenomeen overigens voor een auteur die zijn leven lang blijft streven naar een theorie der dichtkunst die alle pogingen daartoe van voorgangers in één klap overbodig moest maken.[29] Voor wat betreft het anti-theoretische geldt bij Bilderdijk ook, dat er in dit specifieke

geval geen verschil bestaat tussen zijn vroegere en latere opvattingen: moet in de jaren tachtig van de achttiende eeuw Van Alphen het ontgelden, na 1800 wordt het Kantianisme het mikpunt van zijn kritiek.

Niet alleen het anti-theoretische sentiment verbindt Bilderdijk met Jeronimo de Vries, ook diens nationalisme in combinatie met een verheerlijking van de zeventiende-eeuwse vaderlandse dichtkunst wordt door Bilderdijk onderschreven. Al op jonge leeftijd heeft Bilderdijk zich ingespannen voor een herwaardering van Jacob Cats. In de wat latere Ossian-verhandeling lijkt hij een parafrase te geven van de denkbeelden van auteurs als Siegenbeek en De Vries over de kwaliteit van de 'hedendaagse' vaderlandse letteren:

> Onze Eeuw heeft de versificatie volkomener gemaakt: of zy niet reeds weêr begint te vervallen, laat ik daar; maar ik zie niet, dat we als Dichters nog toonen wat Vondel en Hooft getoond hebben, en zoo ze in onzen tijd hadden mogen leven, opgeleverd zouden hebben (Bilderdijk 1805, 161).

Het nationalisme gaat in deze verhandeling van Bilderdijk samen met sterke anti-Duitse, -Engelse en -Franse sentimenten plus een pleidooi voor studie van de klassieken.[30] Over de contemporaine vaderlandse dichters merkt hij op:

> in plaats van de twee zaken, die alles moesten afdoen, de ijverige en onafgebroken lezing der Grieksche en Latijnsche Dichteren by eene goede Natuurlijke redeneerkunst en smaak, en een grondige en even zeer onafgebroken beoefening van onze Taal, laat men zich door Duitschen en Engelschen onzin en klatergoud (waar nu ook de Fransche schriften van vervuld zijn) wegsleepen, en bederft de Taal meer en meer door ze naar een verbasterd mengelmoes te plooien (ibid., 161-162).

In dezelfde verhandeling - het onderwerp gaf daar immers de nodige aanleiding toe - betuigt Bilderdijk zich ook een adept van de historische toepassing van de authenticiteitsgedachte, zoals we deze hiervoor bij de aanhangers van het common sense-betoog waren tegengekomen: de bloei van de dichtkunst hangt samen met een beschavingsstadium, waarin de ontwikkeling van de kunst de dichter nog niet heeft vervreemd van zijn natuur. Juist de Nederlandse beschaving heeft zich aanvankelijk zeer harmonieus ontwikkeld, waardoor de Hollander wars was van een Franse oppervlakkigheid. Helaas bedreigt de recente navolgingszucht de vaderlandse 'grondigheid' (ibid., 163), meent Bilderdijk.[31]

## *Over geestdrift en dweperij*

Een aantal van Bilderdijks meer oppervlakkige denkbeelden past derhalve goed in het na 1800 overheersende common sense-betoog in de trant van Jeronimo de Vries. Misschien nog wel belangrijker is, dat Bilderdijks terminologie veel meer dan het begrippenapparaat van Kinker de sporen vertoont van het authenticiteitsdiscours. Dit bleek al in het hiervoor geciteerde, waarin sprake is van een buitenlands

‘klatergoud’, dat de Hollandse ‘grondigheid’ (lees: natuurlijkheid) moest ontberen.
Een belangrijke verhandeling van Bilderdijk kreeg zoals gezegd

de titel *Over dichterlijke geestdrift en dweepery* mee, waarmee expliciet het belang van een dichterlijke authenticiteit wordt aangekaart.[32] Ook Bilderdijks denkbeelden over het verhevene en naïeve passen in dit stramien. Hij verbindt deze twee termen vooral met een stilistische 'eenvoudigheid', die 'niet geveinsd' (Bilderdijk 1820, 123-133) moet zijn.

De tegenstelling tussen de geestdriftige en de dwepende dichter brengt ons op het laatste en misschien wel belangrijkste poëticale standpunt, dat Bilderdijk deelt met veel van zijn tijdgenoten. De dweper is in zijn optiek immers een dichter die zich bij gebrek aan authentieke impulsen laat leiden door een 'inbeelding', die hem een schijnwereld voor de echte doet aanzien. De verbeelding dient men te wantrouwen, meent Bilderdijk in navolging van vele achttiende-eeuwse denkers. Dit onderdeel van zijn literatuuropvattingen behoeft na de grondige analyse van Johannes geen toelichting meer. Veel tijdgenoten, aanhangers van het door Johannes beschreven *standaardbetoog* over de verbeelding, kunnen zich uitstekend vinden in Bilderdijks waarschuwingen tegen 'dweperij'.

Niet de verbeelding, maar het gevoel is dan ook de kern van Bilderdijks ware dichterschap. Dit gevoel moet de meester zijn van de verbeelding: een verbeelding zonder gevoel produceert hoogstens beschrijvingen, maar geen bezielde 'schilderingen'. Maar,

> is 't het gevoel, dat [de dichter] drijft, drukt hy dat uit wat hy gevoelt, en zoo hy gevoelt 't geen hy ziet, en zonder het voorwerp als voorwerp, maar zoo als hy den indruk daar van in zijn warme aandoening gevoelt, weder te geven; hy zal Dichter zijn, hy zal meêsleepen, verrukken (ibid., 26).

Met zulke woorden zal iemand als Jeronimo de Vries betrekkelijk weinig moeite hebben gehad, ook al klinkt het 'subjectieve' er duidelijk in door. Bij Bilderdijk was het, anders dan bij Kinker, relatief makkelijk om de metafysische denkbeelden te verdoezelen en de meer traditionele standpunten naar voren te halen. Bilderdijk sprak nog steeds de taal van Jeronimo de Vries en de zijnen, terwijl Kinker door zijn idiosyncratische taalgebruik veel dwingender was: de lezer kon hem volgen of niet, maar diende in ieder geval moeite te doen om in zijn denkwereld door te dringen. Veel contemporaine lezers konden of wilden dit niet. Zoals Kinkers benadering deed denken aan die van Van Alphen, zo zou men Bilderdijks publieksvriendelijker opstellen kunnen vergelijken met de pogingen van Rhijnvis Feith om de empiristische poëtica ingang te doen vinden bij zijn tijdgenoten middels een meer populariserende schrijftrant. Er waren overigens meer auteurs bereid om net als Bilderdijk de idealistische poëtica om te zetten in een vorm, die in Nederland minder beladen werd bevonden. Het gevoel van de dichter speelde daarbij een belangrijke rol, zoals in de volgende paragraaf zal blijken.

## Het juiste midden: een variant van de idealistische poëtica

Bij alle overeenkomsten en verschillen tussen de idealistische poëtica's van Kinker enerzijds en Bilderdijk anderzijds is één verschil in dit hoofdstuk van speciaal belang. Het betreft hier de zeer uiteenlopende invulling van het ver-

beeldingsconcept bij deze twee auteurs. Waar Kinker in het voetspoor van Kant veel waarde hecht aan de dichterlijke verbeelding als middel om het dichterlijke ideaal over te brengen bij een lezer of toehoorder, is er bij Bilderdijk sprake van een fundamenteel wantrouwen jegens wat die verbeelding vermag. Johannes gaat in de slotbeschouwing van zijn dissertatie kort in op de invloed die deze controverse heeft gehad op het vaderlandse poëticale discours. Hij suggereert, dat een aantal auteurs een compromis tussen de opvattingen van Kinker en Bilderdijk zoekt en dit vindt in een idealistische poëtica, waarin Kantiaanse denkbeelden worden gecombineerd met een Bilderdijkiaanse afwijzing van het belang van de verbeelding.

## *Job Augustus Bakker: het ideaal van de dichter*

De auteur bij wie deze compromisredenering, ook volgens Johannes, het meest wordt uitgewerkt is de kunstschilder Job Augustus Bakker (1796-1876). Hij doet dit in zijn door de Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen bekroonde *Verhandeling over het ideäal* uit 1824. Over zijn antiempiristische gezindheid laat Bakker geen twijfel bestaan: aan het begin van zijn verhandeling veroordeelt hij het empirisme (hij spreekt zelf van ‘materialisme’), waarin de kennis voort heet te komen uit zintuiglijke indrukken.[33] Het idealisme acht hij evenzeer een verkeerd uiterste en in zijn verhandeling wil hij dan ook een middenweg bewandelen: de kunstenaar moet in zijn optiek een harmonie nastreven tussen het ideaal en de natuur.[34]

In de dan volgende verhandeling is niet meteen duidelijk waarin Bakker dan wel afwijkt van de Kantiaanse esthetica: geheel in lijn met de kunstopvattingen van de Duitse wijsgeer stelt Bakker, dat de mens beschikt over een vermogen waarmee hij een verband kan leggen tussen zijn ‘zinnelijk’ en zijn ‘zedelijk’ wezen. Die aanleg beschrijft hij als:

> Een fijn gevoel, dat de afspiegeling der hoogere wereld in deze ontwaarde, dat daardoor de band is, die het zinnelijke en zedelijke in ons, in eene heerlijke harmonie doet zamen smelten, dit is het Aesthetische gevoel, of dat van het schoone en verhevene (Bakker 1824, 13).

Het is niet moeilijk om hier Kants smaak in te herkennen, die de werelden van de *fenomena* en de *noumena* met elkaar moet verzoenen.[35] Als Bakker dan verder opmerkt:

> Het algemeene doel der kunsten is dus de verwezenlijking van het Ideäal van het schoone en verhevene, in vormen uit de Natuur ontleend (ibid., 45),

kan men zich afvragen, waarin zijn compromisvoorstel afwijkt van Kants ‘extreme’ denkbeelden op dit gebied: Bakker kan toch niet gedacht hebben, dat Kant een kunst mogelijk achtte die aan die natuurlijke vormen voorbijging.[36] De kunstenaar als intermediair tussen de zedelijke en de zinnelijke wereld zijn we hiervoor tegengekomen als een vast punt in idealistische poëtica's, net als het antiempiristische geluid. Alleen het derde punt, de benadering van de creatio als een

organisch proces, speelt bij Bakker geen rol. Wellicht hangt dit samen met het feit dat Bakker zelf geen dichter was en zijn verhandeling betrekking heeft op de kunst in het algemeen.

Johannes vraagt in zijn boven gememoreerde slotbeschouwing aandacht voor een opmerking van Bakker, waarin deze zich voor lijkt te doen als een echte Bilderdijkiaan:

> Allen moeten [..] met den eenigen Bilderdijk bekennen, dat de dichtkunst de uiting is van een waarachtig en verheven gevoel, dat zich geene hersenschimmen eener verhitte verbeelding als Ideälen voorgoochelt, maar de Natuur voor hare beelden en inkleeding te baat neemt (ibid., 138).

Na het voorgaande zal duidelijk zijn, dat ik wat moeite heb met Johannes' conclusie, dat Bakker het ideaal zou opvatten ‘als voortbrengsel van het gevoel in Bilderdijkiaanse zin’ (Johannes 1992, 320). Ik vermoed eerder, dat we bij Bakker te maken hebben met een ‘Kantiaanse’ lezing, of als men wil: vertekening, van de poëticale verhandelingen van Bilderdijk.[37] Van belang lijkt me overigens ook, dat Bakker het ‘gevoel’ niet de religieuze lading meegeeft in de trant van Bilderdijk.

Dit neemt uiteraard niet weg, dat Bakker de verbeelding veel wantrouwender benadert dan Kant en zeker dan Kinker. Het is echter de vraag, of dit niet voornamelijk voortkomt uit de beperktere invulling van het verbeeldingsconcept bij Bakker. Hij ziet die verbeelding louter en alleen als een vermogen, dat de dichter nodig heeft om zijn ideaal te ‘verzinnelijken’. De verbeelding maakt dan deel uit van wat Kant het ‘reine Vernunft’ noemt ofwel de kennis van de wereld der *fenomenen*. De metafysische grondkracht van de dichter, diens vermogen om de afstand tussen het *noumenale* en het *fenomenale* te overbruggen, noemt Bakker het ‘esthetisch gevoel’, terwijl iemand als Kinker meent, dat ook de verbeelding een rol speelt bij die overbrugging. In laatste instantie gaat het hier meer om een terminologisch onderscheid dan om een principieel verschil van mening.

Dit brengt ons op de vraag waarom Bakker, die gezien de vele citaten uit het werk van Kinker goed op de hoogte was van diens kunstopvattingen, voor wat betreft de invulling van het verbeeldingsconcept van Kinker afwijkt. Mogelijk is de ‘verbeelding’ voor Bakker besmet geraakt doordat de Duitse romantici het tot de sleutelterm van hún poëtica hadden gemaakt.[38] Die romantici waren in zijn optiek de vertegenwoordigers van een verkeerd begrepen ‘mysticisme’: ten onrechte hadden zij de Kantiaanse scepsis met betrekking tot de epistemologische pretenties van de kunstenaar afgezworen.[39] Deze moderne kunstenaars zagen over het hoofd dat het kunstenaarschap wel degelijk kennis van de wereld der *fenomenen* vergde, want daar moest de kunstenaar immers zijn vormen aan ontlenen. Op Bakkers ideeën over het belang van kennis voor de kunstenaar kom ik in het volgende hoofdstuk terug.

Bij Bakker staat tegenover de vaste wetten van de ‘Natuur’ het vrije scheppende vermogen van de ‘Kunst’. Die creativiteit leidt tot idealen van het schone en verhevene, maar wanneer de kunstenaar die idealen wil overbrengen, zal hij dit met behulp van aan de natuur ontkende vormen moeten doen. Bij het gebruik van die vormen zal hij zich ook moeten houden aan de wetten van de natuur en

Bakker stelt bijvoorbeeld, dat het schone en verhevene alleen opgeroepen kunnen worden door voorwerpen met ‘eenheid en doelmatigheid’. Deze eisen moeten worden beschouwd als voorwaarden en ze raken ook niet aan de meer wezenlijke definitie van het kunstwerk: zo'n definitie acht Bakker net als Kinker onmogelijk. Opvallend is nu echter, dat juist die voorwaarden op het gebied van de vormentaal een groot deel van Bakkers verhandeling in beslag nemen: zonder eenheid en doelmatigheid is het ideaal namelijk onmogelijk en resteert er niets anders dan de ‘misgeboorten’ van een ‘teugellooze verbeelding’ (ibid., 47) en dat is blijkbaar bij uitstek het gevaar dat de moderne kunst in Bakkers tijd loopt. Het eenheidspostulaat, dat zo merkwaardig classicistisch aandoet, wordt door Bakker wel degelijk idealistisch geïnterpreteerd: het is de dichterlijke geest die het kunstwerk moet omvatten. Doordat alles voortkomt uit die zelfde geest, is ook alles op elkaar betrokken. Bakker spreekt dan van de ‘eenheid van gevoel’, waaraan het in bijvoorbeeld de al te rapsodische oosterse poëzie zou ontbreken. Een traditionele visie blijft bij hem zo overeind, maar deze benadering krijgt wel een andere theoretische ondersteuning.[40]

Bakker kent aan de idealen van de kunstenaar wel degelijk eeuwigheidswaarde toe, maar hij realiseert zich ook dat die idealen middels aan de natuur ontleende vormen overgebracht moeten worden. Als dit goed lukt, kan het kunstpubliek in vervoering geraken en zal het ‘bijna’ in staat zijn om het oorspronkelijk ideaal van de kunstenaar te aanschouwen. ‘Bijna’, want met de natuurlijke vormen is ook het vluchtige binnengeslopen in het kunstwerk: de kunstenaar streeft naar een ideaal, dat in dit aardse leven nooit geheel verwezenlijkt kan worden. Ook Bakker gebruikt in zijn verhandeling termen die passen in het authenticiteitsdiscours. Zijn eis van een ‘eenheid van gevoel’ laat zich lezen als een vertaling van de eis van authenticiteit aan de ware dichter. Net als bij Bilderdijk is de niet-authentieke dichter of dweper die kunstenaar, die zich laat meeslepen door een schijnwereld van de verbeelding. Een dichter mag, meent Bakker, nooit een slaafse navolger worden, maar

> waar men de regelen van Eenheid en goede smaak uit het oog verloor, of versmaadde, en het Ideäal wilde uitdrukken, zonder de Natuur te baat te nemen, daar werden de voortbrengselen eener verhitte verbeelding voor uiting van waar gevoel, - verwarring, duisterheid en overdrevenheid voor rijkdom en stoutheid aangezien, gelijk het voorbeeld van sommige Romantische dichtstukken, en de tegenwoordige toestand der toonkunst bewijzen (ibid., 121).

Net als bij Bilderdijk zien we ook bij Bakker een grotere toenadering tot het common sense-betoog dan bij Kinker. Niet alleen de kritische benadering van de verbeelding, maar ook het nationalistische, anti-Duitse geluid en de verheerlijking van de klassieke cultuur in Bakkers lezing zullen De Vries, Siegenbeek en Van Kampen hebben aangesproken. De idealistische kunsttheorie werd in Bakkers met goud bekroonde *Verhandeling over het ideäal* op een aanvaardbare wijze voor het voetlicht gebracht en wellicht was het effect van dit opstel zo wel groter dan dat van Kinkers kritische werk.

## *Nicolaas Swart: het helder en schitterend licht van de poëzie*

In de verhandelingen van de Remonstrantse predikant Nicolaas Swart (1779-1846) komen poëticale denkbeelden naar voren, die verwant zijn met de hierboven geschetste ideeën van J.A. Bakker. Swart lijkt aanvankelijk minder schatplichtig aan Kant en Kinker, maar in 1822 verschijnt zijn *Redevoering, over het schoone als de band en overgang tusschen het zinnelijke en zedelijke* in het *Magazijn voor wetenschappen, kunsten en letteren*, waarin het Kantiaanse meer op de voorgrond treedt.[41]

Al in eerder werk valt een idealistisch standpunt op, al ontbreekt de Kantiaanse terminologie. Het doel van de poëzie is volgens Swart:

> de openbaring van onzen inwendigen mensch, de volledigste daarstelling [..] van hetgeen wij gewaar worden, hetgeen in onzen geest omgaat, hetgeen wij - in eene soort van verrukking - zien en vernemen (Swart 1817, 1 1).

Waar de prozaïst de ‘wezenlijke gesteldheid der dingen’ ziet men de tonelen van de dichter ‘door *zijn* oog, in *zijn* licht, met *zijne* aandoeningen’. ‘De ware dichter vindt overal stof voor de vlam, die in zijn binnenste speelt en woedt’, aldus Swart. Zelden vindt men Abrams' bekende ‘mirror’- en ‘lamp’- metaforen zo expliciet uitgewerkt als bij Swart:

> veel meer dan de spiegel voor het aangezigt, dan het kunstglas voor te kleine voorwerpen, en het graveerstift voor de geschiedenis, is de poëzij in allen opzigte, om helder en schitterend licht te verspreiden (ibid., 11-16).

De ware dichters worden door Swart dan ook als ‘priesters des menschdoms’ (ibid. ) 19) bezongen.[42]

Interessant is Swarts wijze van spreken over de manier waarop de dichter zijn gevoelens en denkbeelden een ‘zinnelijke’ vorm geeft. Het genie van de dichter kan alleen op een kunstmatige manier worden opgedeeld in verschillende talenten: ‘Eigenlijk is het [..] slechts één te noemen’. Als Swart dan toch een poging tot beschrijving doet, stelt hij dat het ‘gevoel’ als het ‘eigenlijke wezen’ van dit genie te beschouwen is, de ‘phantasie’ als het ‘kleed’ en de ‘muziek’ als de ‘kleur’ . De ‘phantasie’ ofwel de verbeelding wordt door Swart traditioneel geduid als een puur verstandelijke gave die slechts door het gevoel ‘leven’ ingeblazen krijgt. Pas door dit ‘gevoel’ waren grote dichters als Dante, Milton, Vondel en Klopstock in staat de waarheid zichtbaar te maken, de schoonheid te verzinnelijken en de poort naar een ‘eden der volmaaktheid’ (ibid., 37-39) te openen. Swart gaat in dit kader zelfs een kleine polemiek aan met Van der Palm, die zijns inziens ten onrechte de verbeelding als de meest karakteristieke eigenschap van de ware dichter had aangemerkt. Van der Palm meende, dat het gevoel álle kunstenaars typeert, terwijl de verbeelding de dichter van de toonkunstenaar en schilder onderscheidt. Ook Raphaël en Haydn hebben echter ‘voorstellingsvermogen’ (ibid., 34) nodig, meent Swart, en hij voegt daaraan toe, dat het middel waarmee de kunstenaar het schone en verhevene aan het licht brengt van secundair belang is. Zo'n benadering maakt nog eens duidelijk, dat voor iemand als

Swart het ideaal van de dichter niets meer te maken heeft met een in woorden te vatten gedachte, zoals we dit nog wel terugvonden bij vertegenwoordigers van het common sense-betoog. Het ideaal staat in eerste instantie los van de materie; het meer specifieke talent van de kunstenaar bepaalt of dit ideaal wordt geopenbaard in de vorm van een muziekstuk, een beeldend kunstwerk of een gedicht. Juist bij de aanhangers van een idealistische poëtica vindt men een opwaardering van de (instrumentale) muziek, omdat deze kunsttheoretici de essentie van het kunstenaarschap niet in een logische gedachte zoeken.[43]

Swart is opmerkelijk weinig bezig met de regels van het dichten. Terloops merkt hij wel op, dat ontwikkeling van de talenten en kennisverwerving de werking van een bewogen gemoed en een schilderende fantasie kunnen optimaliseren. *Ars* en *studium* helpen derhalve bij het belichamen van de dichterlijke gevoelens, maar die gevoelens kunnen hiermee niet in het leven worden geroepen. Bij Bakker zagen we een soortgelijke benadering.

Anders dan bij Bakker is bij Swart de benadering van het dichten als een organisch proces veelvuldig terug te vinden. Net als Kinker heeft Swart veel belangstelling voor het muzikale element in de poëzie. Als Swart in zijn lezing *Over de natuurlijke vereischten tot eene gelukkige beoeffening der poezy* (1817) de talenten van de ware dichter opsomt, hecht hij als veel tijdgenoten de meeste waarde aan gevoel en verbeelding, maar als derde eigenschap voegt hij er ‘een gelukkig oor’ aan toe. Wie onderkent, alus Swart, dat de poëzie een soort van muzikaal gezang is, en de

> onmogelijkheid inziet, bij het bruisen des gevoels, bij de werking der phantasie, teffens de woorden zorgvuldig te schiften, en door kunst tot een gepast kleed der gedachten te maken; die zal geredelijk toegeven, dat hiertoe niet slechts eene zekere vaardigheid, maar ook eene natuurlijke geschiktheid wordt vereischt (ibid., 27-29).

Het muzikale, in het common sense-betoog vaak met enig dédain afgedaan als iets ambachtelijks, wordt door Swart geïntegreerd in het dichterlijk scheppings-proces.

Met Swart stuiten we opnieuw op een auteur met een idealistische poëtica, die bovendien het gevoel als de kern van het ware dichterschap aanmerkt. Ook Swart plaatst dit gevoel in het kader van het authenticiteitsdiscours, waar hij dichters waarschuwt voor het bezigen van ‘stoute taal’ op momenten dat het gevoel hen daar niet toe aanzet: dit leidt slechts tot ‘winderig gesnap’ (ibid., 35).

## *Abraham Sieuwerts van Reesema: de ware oorspronkelijkheid*

Een derde auteur die een wat uitgebreidere behandeling in dit kader verdient, is de Rotterdamse advocaat Abraham Sieuwerts van Reesema (1786-1848). In zijn *Verhandeling over het ware denkbeeld van dichterlijke oorspronkelijkheid*, gepubliceerd in 1819, schrijft Van Reesema:

> het ware denkbeeld van dichterlijke oorspronkelijkheid [..] bevat [..] in zich die hoedanigheid der dichterlijke voortbrengselen, dat de daarin

uitgedrukte gedachten, hoe zij ook mogen opgewekt zijn, inderdaad eigen zijn aan hem die dezelve uitdrukte, in zijnen geest

> zijn opgekomen, hunne wording van hem ontleenen. Het stelt ons den dichter voor als den schepper van het leven en verband, door hetwelk de uitdrukkingen, die wij hooren, bezield, en ter voorstelling van daden, gevoelens en verschijnselen vereenigd zijn (Van 1819b, 65-66).

In een oorspronkelijk gedicht herkent het publiek ‘den scheppenden geest, die [..] uit zich zelven voortbragt’ (ibid., 66). Van Reesema probeert in deze lijvige verhandeling enigszins omzichtig duidelijk te maken, dat de oorspronkelijkheid van een kunstwerk niet te vangen is in een handeling of een tafereel en al evenmin in een bepaalde wijze van uitdrukken. De handeling of de uitdrukking zijn slechts de dragers van het schoonheidsgevoel waarvan de dichter is doordrongen en de aanwezigheid van dit schoonheidsgevoel bepaalt de mate van oorspronkelijkheid.

Van Reesema's toelichting op de hoedanigheid van dit schoonheidsgevoel maakt een Kantiaanse indruk:

> in het afgetrokkene [..] onderscheidt men [het gevoel des redelijken wezens] zoo, dat, waar alleen de redelijke hoedanigheden des menschen werkzaam zijn, men het daardoor aangedane gevoel, het zedelijke noemt; waar alleen de zintuigen haren invloed oefenen, van zinnelijk gevoel spreekt; en dat, waar beide geheel eenstemmig te zamen werken, men het gevoel voor het schoone zegt te vinden, hetwelk aan de werking der zinnen die waardigheid, die eenheid, die oneindigheid paart, welke aan de redelijke vermogens van 's menschen geest, en aan de verhevenheid zijner ziele eigen is. Dat schoone is de ziel der kunsten, daarom *schoone* kunsten genoemd (ibid., 70).

Dit onderscheid tussen een zinnelijk, een zedelijk en een esthetisch gevoel zou op zich niet zo opmerkelijk zijn, ware het niet dat Van Reesema aan deze onderverdeling de grond ontleent voor de exclusiviteit van het ware kunstenaarschap: maar weinig mensen, meent hij, zijn vatbaar voor dit schoonheidsgevoel en nog minder zijn in staat om dat gevoel uit te drukken. Toegespitst op de poëzie:

> Ook de dichtkunst, zij, welke de geschetste vereeniging in en door woorden daarstelt, moet dan uitgaan van een waarachtig gevoel voor het schoone, dat zich in de natuurlijke en zedelijke wereld opdoet, en hare verheffing erlangen van eene verbeeldingskracht, welke door zulk een gevoel wordt geleid (ibid., 71).

Het schoonheidsgevoel leidt de verbeelding, waardoor de dichter een oorspronkelijk werk produceert. Wanneer dit gevoel echter afwezig is en de dichter op een geforceerde wijze de oorspronkelijkheid najaagt, is een ‘valse pracht’ het resultaat. Van Reesema plaatst deze tendens in het kader van het authenticiteitsdiscours:

> Het waarachtig gevoel des dichters moet van zelf door eene natuurlijke opwelling zich mededeelen, en zal, wanneer het zich ontlast, nimmer nalaten anderen te roeren en mede te slepen; maar de door kunst aangebragte uitbarstingen, waar het hart koud is, zullen, in plaats van het hart van anderen te bewegen, het tegen zich keeren (ibid., 114).

Het gedicht verliest dan de noodzakelijke eenheid en waarheid. Van Reesema bedoelt dit niet zozeer in de traditionele, classicistische betekenis: de waarheid en eenheid van het kunstwerk vloeien voort uit de geest van de dichter, die zijn schepping bezielt en beheerst. Wanneer het gevoel van de dichter zuiver is, manifesteert dit zich in een harmonieus kunstwerk. Deze harmonie kan echter niet door kunstregels tot stand worden gebracht.

Bij Van Reesema komen opvallend veel onderdelen van het authenticiteitsdiscours aan bod. De dichterlijke oorspronkelijkheid hangt bij hem niet alleen samen met een intrinsieke waarheid, maar ook met 'eenvoud' (ibid., 67) en met 'verhevenheid'. Zelfs de 'stoute sprongen' (ibid., 112) van een lyrische stijl zijn bij hem idealiter een natuurlijke manifestatie van het gevoel van de dichter. Ook bij Van Reesema wordt het idealistische karakter van zijn betoog voor een breder publiek toegankelijk gemaakt door een toenadering tot het common sensebetoog. Met de literatuurhistorici uit deze periode deelt Van Reesema ook de verheerlijking van de klassieken en de zeventiende-eeuwse vaderlandse dichtkunst, maar daarover in een later hoofdstuk.

## Conclusie

Als Hendrik Harmen Klyn in 1825 een redevoering voordraagt in de vierde klasse van het Koninklijk Nederlandsch Instituut over *De kunst, geschetst als die heerlijke band, welke de zinnelijke en bovenzinnelijke wereld in den mensch vereenigt*, herkennen we in de titel een belangrijk 'programmapunt' van wat hiervoor beschreven is als de idealistische poëtica. Over wat iets nu eigenlijk tot 'kunst' bestempelt zegt Klyn in deze verhandeling, dat wij meer 'gevoelen' dan

> verklaren kunnen, wat kunst is: terwijl onze eigen vrije zelfsbewustheid ons levendig doet bezeffen, dat er tot de kunst, meer dan natuur, meer dan eene naauwkeurige navolging, meer dan het spel der verbeelding, vereischt wordt; ja dat zij het gewrocht is van de verhevenste krachten onzer ziel, en de zinnelijke wereld slechts als noodzakelijk, maar ook onvermijdbaar middel gebruikt (Klyn 1827, 94-95).

Het afwijzen van een *imitatio* van de natuur spreekt in deze idealistische context als vanzelf. Merkwaardiger is Klyns depreciatie voor wat hij het 'spel der verbeelding' noemt. Het was immers dezelfde Klyn die in 1805 in zijn gedicht *De mensch een volmaakbaar wezen* het kunstenaarsgenie bezong: als vanzelf. Merkwaardiger is Klyns depreciatie voor wat hij het 'spel der verbeelding' noemt. Het was immers dezelfde Klyn die in 1805 in zijn gedicht *De mensch een volmaakbaar wezen* het kunstenaarsgenie bezong:

> Wat kan uw stoute vlugt beteug'len?
> Gy zweeft het ruim der Schepping door;
> Verbeelding voert u op heur vleug'len,
> Zy zelve baant voor u het spoor
> (Klyn 1805, 29).

In een verhandeling uit hetzelfde jaar 1805 stelde Klyn in navolging van Kant, dat de verbeelding deel uitmaakt van het kunstenaarsgenie, dat met behulp van die verbeelding 'aesthetische Ideën' (ibid., 15) verzinnelijkt. In 1825 lijkt die zelfde verbeelding echter angstvallig vermeden te worden in een rede, waarin Klyn

er verder geen twijfel over laat bestaan dat Kant nog steeds zijn leidsman is.[44] Is het toeval, dat Klyn zijn idealistische betoog ook nog opsiert met een enigszins uit de context gerukt citaat van Van der Palm?[45]

Het lijkt erop, dat ook Klyn zich in de jaren twintig schaart bij een groep auteurs, die aan hun poëticale denkbeelden een metafysische lading geven, maar dit 'bovennatuurlijke' niet met de verbeelding in verband wensen te brengen. Het gaat naast de hiervoor behandelde 'verhandelaars' om auteurs als De Clercq, Da Costa, Von Eichstorff, Schot en Witsen Geysbeek.[46] In de studie van Johannes zijn zij min of meer onopgemerkt gebleven, omdat hun verbeeldingsbegrip niet of weinig afwijkt van het door hem geconstrueerde 'standaardbetoog'.[47] Bij sommigen - Da Costa en De Clercq - is nadrukkelijk de invloed van Bilderdijk aanwijsbaar, vooral ook in hun meer religieuze benadering van het dichterlijke scheppingsproces; bij anderen lijkt er eerder sprake te zijn van een Kantiaanse invloed, waarbij de verbeelding vooral als onderdeel van het 'reine Vernunft' wordt aangemerkt.

Men zou bij deze groep van een idealistisch georiënteerde gevoelscultus kunnen spreken, waarbij het grote verschil met de empiristische sensibiliteit is, dat het gevoel nu onafhankelijk is geworden van de 'natuur' buiten de kunstenaar. De vraag is uiteraard, waarom deze schrijvers zo'n moeite hadden met de vermaledijde verbeelding? De afwijzing van die verbeelding en het toekennen van een sleutelpositie aan het 'gevoel' is immers niet onproblematisch: het esthetische gevoel doet denken aan wat Kant in zijn kunsttheorie de 'smaak' heeft genoemd ofwel het vermogen om de schoonheid te beoordelen en zo 'passief' de kloof tussen de werelden van de praktische en de zuivere rede te overbruggen. Wat aan deze smaak ontbreekt, is de scheppingskracht van het genie. De kunstenaar heeft in Kants optiek dan ook vindingskracht of verbeelding nodig om productief te zijn. In de vaderlandse poëticale theorievorming lijkt dit scheppende element een beetje ondergesneeuwd.

Een mogelijke verklaring is de felle reactie die opgeroepen werd door de ontwikkeling van de Duitse filosofie en daarmee samenhangend de kunsttheorie van de oosterburen. Borgers veelbesproken verhandeling over dit 'mysticisme' is hiervan een goed voorbeeld. Met name een filosoof als Schelling leek de filosofie, kunst en godsdienst als één geheel te beschouwen. In zijn voetspoor volgde een aantal Duitse kunstenaars dat net als hij aan de creatieve verbeelding een sleutelpositie toekende: middels die verbeelding was de kunstenaar in staat een metafysische waarheid vorm te geven. Het leek daarbij niet alleen te gaan om een menselijke, en daarom per definitie gebrekkige poging om het 'ideaal' voelbaar te maken met behulp van 'stoffelijke' beelden, maar om een heuse 'incarnatie' van het goddelijke. De bijkomstigheid dat een aantal Duitse romantische kunstenaars zich ook nog bekeerde tot het katholicisme zal met name in Nederland de idee dat hier sprake was van een verwerpelijke vorm van 'mystiek' hebben gestimuleerd. In een verhandeling *Over de betrekking van het Christendom tot de fraaije kunsten en wetenschappen* (1826) waarschuwt de doopsgezinde predikant Samuel Muller (1785-1875) voor zo'n gelijkstelling van kunst en godsdienst, zoals deze volgens hem in Duitsland usance was geworden. Als de verbeelding gezag krijgt op godsdienstig gebied, meent Muller, is de christen overgeleverd aan dwepende kunstenaars. De Nederlander heeft geen primitieve beeldentaal nodig om overtuigd te zijn van het goddelijke dat in hem huist.

Het is pas in tweede instantie dat dit vermeende obscurantisme ook met een groep Nederlandse denkers en kunstenaars wordt verbonden. Dit gebeurt vooral ná de verschijning van Da Costa's *Bezwaren tegen de geest van de eeuw*.[48] Pas ná de commotie die dit schotschrift teweeg heeft gebracht in het vaderlandse lijkt in brede kring de denkwereld van Da Costa's mentor Willem Bilderdijk kritisch bejegend te worden. Ook Bilderdijks poëticale denkbeelden worden dan met enig wantrouwen bekeken. Het 'Duitse' kunstcredo van de eenheid van kunst en godsdienst wordt nu ook met de jonge Réveilbeweging geassocieerd.

Voor die tijd lijkt er eerder een behoefte te bestaan om de meningsverschillen op poëticaal gebied te maskeren. Zoals eerder opgemerkt bewees het authenticiteitsdiscours daarbij zijn diensten: de ware dichter behoorde zich te laten leiden door oorspronkelijke, oprechte gevoelens. Of dit gevoel nu de empiristische 'sensibiliteit', het 'enthousiasme' van het common sense-betoog of het 'zelfgevoel' van de idealistische poëtica betrof, deed aan de authenticiteitsgedachte niets af. De dichter die het aan oprechte gevoelens ontbrak, was de dweper of de mysticus, die zich verloor in zijn eigen 'hersenspinsels'.

In het authenticiteitsdiscours paste de verbeelding slecht: de term riep ongewenste associaties op met een leugenachtige 'fictie'. Men was wellicht bereid om te erkennen dat de alledaagse realiteit - de 'zinnelijke' wereld of de wereld der *fenomena* - haar beperkingen kende, maar dit was geen vrijbrief voor de kunstenaar om zich over te geven aan een fantasiewereld. De idee, dat zo'n fantasie de drager zou kunnen zijn van een niet op een andere wijze te verwoorden 'waarheid' lijkt de Nederlander uit deze periode vreemd. Kinkers voorrede over het epos met daarin de opmerkelijke passages over het 'wonderbare' is de grote uitzondering, maar de figuur Kinker is dan ook in meer opzichten een witte raaf op poëticaal gebied. Men krijgt de indruk dat Kinkers werk door veel tijdgenoten te moeilijk werd bevonden.[49] Kinker heeft zelf wellicht enige aanleiding gegeven tot dit onbegrip door zich weinig te bekommeren om de gangbare terminologie in de vaderlandse poëticale discussie.

Het wantrouwen jegens de verbeelding zou een reden kunnen zijn waarom de huiselijke poëzie, het bezingen van particuliere gevoelens, zo'n populariteit kende. In het volgende hoofdstuk zal de kennis van de ware dichter centraal staan en zal het inperken van de dichterlijke verbeelding nog eens aan bod komen.

## Eindnoten:

1 De Deugd gebruikt de term 'idealistisch' op een soortgelijke, niet strikt filosofische wijze. Hij verwijst ermee naar het '*geestelijk* bepaald' zijn van het denken van bepaalde auteurs. Zie: De Deugd 1966, 189-190.

2 In een eerdere verhandeling zet Klyn zich expliciet in voor een verspreiding van de ideeën van Kant. De poëticale denkbeelden in dit opstel zijn overigens vaak bijna letterlijk aan het werk van Kant én van Kinker ontleend. Zie: Klyn 1805. Voor de relatie Kinker-Klyn: Hanou 1988, 128-129.

3 Plat en Wielema besteden geen aandacht aan Van Hemerts esthetische (laat staan poëticale) opvattingen. Zie: de inleiding bij Van Hemert 1987. Contarini gaat wel in op de esthetica. Zij analyseert Van Hemerts *Redevoering over het verhevene*, waarin Van Hemert weinig refereert

aan poëticale kwesties. Zie: Contarini 1993. In Van Hemerts rede vindt men wel de typische canon voor wat betreft de 'verheven' dichters: Job, Homerus, Ossian, Shakespeare, Milton, Vondel en Klopstock. Het betreft hier uiteraard de categorie van de 'stoute dichters'. In de categorie van de dichters van het schone komen we Anacreon tegen. Overigens stelt Van Hemert hier, dat juist de verheven dichtkunst iedereen treft, terwijl het 'schone' vooral aan de man van smaak appelleert. Zie: Van Hemert 1804, 22.

4 Voor deze voorredes: Vis 1967.

5 Zie: p. 26.

6 Schmidt legt in zijn analyse van Kants genieconcept sterk de nadruk op Kants behoefte om het genie tot op zekere hoogte ook weer 'objectiveerbaar' te maken, bijvoorbeeld door de smaak. Schmidt verklaart deze behoefte vanuit een reactie op het irrationele genieconcept van de *Sturm und Drang*-beweging: het genie moet niet buiten de maatschappij komen te staan. Zie: Schmidt 1988, 375; 383.

7 De Deugd meent, dat een dergelijk radicaal 'subjectief idealisme' onder dichters een uitzondering is. Hij veronderstelt dat de impopulariteit van deze gedachte samenhangt met het gegeven, dat poëzie in laatste instantie te veel een concrete, zintuiglijke, 'empirische' aangelegenheid blijft. Zie: De Deugd 1966,189-190.

8 Geciteerd in: Van Hemert 1801, 238-239.

9 Kinker 1810.

10 Voor de behandeling van de prosodie in deze periode en voor die van Kinker in het bijzonder: Vis 1992b, 103-105.

11 Johannes 1992, 191-233; Vis 1967, 154.

12 Over Kinkers epostheorie en ook over de rol van het 'wonderbare' daarin: Smit 1975, 194-201.

13 Nivelle 1977, 15-17; Schmidt 1988, 55-57.

14 Abrams 1973, 73-80; Plotz 1987, 384-424.

15 Over Le Brun en diens poëzie-opvattingen: Finch 1966, 295-304. Le Bran publiceerde in 1760 een gedicht met de titel *Le génie*, een onderwerp waarover ook Kinker een aantal keren dichtte.

16 Ook bij Duitse *Frühromantiker* als de gebroeders August Wilhelm en Friedrich Schlegel vindt men de afwijzing van de idee dat een dichterlijke creatie 'onbewust' tot stand kan komen. Zie: Behler 1992.

17 Havens bespreekt de poging van Wordsworth om 'eenvoudige' onderwerpen te gebruiken voor verheven poëzie. Veel critici associeerden deze combinatie met satires. Zie Havens 1953, 26-32.

18 Johannes 1992, 219.

19 Men zou ze bijvoorbeeld goed in verband kunnen brengen met de zogenaamde achttiende-eeuwse allegorische ode: het bezingen van abstracte ideeën, waarbij de dichter deze abstracties als personificaties 'toespreekt'. Zie: Maclean 1952, 437 ev. Een recentere visie op 'the urbane sublime' ofwel de verheven stijl in de achttiende-eeuwse poëzie in: Brown 1991, 22-39.

20 Vis 1967, 247.

21 Johannes associeert dit 'zelfgevoel' met de 'inwendige zin'. De verbeelding zet niet-stoffelijke gevoelens om in 'aanschouwingen'. Zie: Johannes 1992,196.

22 Johannes 1993, 116-117.

23 In deze studie wil ik me niet en detail bezighouden met de ontwikkeling van Bilderdijks poëtica. Gemakshalve maak ik een onderscheid tussen de jonge Bilderdijk, de auteur van de prijswinnende verhandeling over de relatie tussen dichtkunst, welsprekendheid en wijsbegeerte uit 1783 en de oudere Bilderdijk van de poëticale verhandelingen die ná 1800 het licht zagen. Voor een genuanceerder beeld van Bilderdijks gedachtevorming op dit gebied verwijs ik naar de neerslag van het Bilderdijkonderzoek van Van Eijnatten. Van Eijnatten meent overigens, dat er al meteen na de publicatie van het *Antwoord* uit 1783 sprake is van een kentering in het denken van Bilderdijk. Zie: Van Eijnatten t.p.

24 Bijvoorbeeld: Vis 1987. Van Eijnatten ontkent deze verwantschap met het Duitse idealisme. Hij meent dat Bilderdijks esoterische denkbeelden voortkomen uit veel oudere bronnen. Men zou daar overigens tegen in kunnen brengen, dat ook de Duitse idealistische filosofen geïnspireerd werden door theosofische denkbeelden. Zie: Van Eijnatten t.p.

25 Ook in het post-revolutionaire Frankrijk is een contra-revolutionaire religieus-idealistische poëtica terug te vinden. Bij Pierre-Simon Ballanche (1776-1847) vindt men dergelijke opvattingen. Zie: Bénichou 1973, 155-171.

26 Daas 1961. De hierboven vermelde poëticale opvattingen lijken overigens in tegenspraak met Bilderdijks zeer mime opvattingen over de vrijheden, die een vertaler zich zou mogen veroorloven. Mogelijk acht hij een vertaling van de zogenaamde 'nuances' zozeer onmogelijk,

dat een vertaler dit maar beter onder ogen kan zien en zijn toevlucht kan nemen tot een vervangen van die 'nuances' door eigen ingevingen. Met andere woorden: het vertalen als '*imitario*' en niet als '*interpretatio*'. Zie: Korpel 1992,114.

27 Voor zo'n traditionelere benadering van het muzikale element: Kleyn 1815. Kleyn gaat voor wat betreft deze materie zelfs in discussie met Bilderdijk: hij vindt Ossian beter tot z'n recht komen in een prozavertaling, omdat diens poëzie geen 'kunstritme' nodig heeft. Bilderdijk dacht daar vanuit zijn 'organische' benadering van het dichten uiteraard anders over. Zie hierover ook: Daas 1961, 50-51.

28 Een ander voorbeeld van deze anti-theoretische instelling bij Bilderdijk: 'Wat is dan Poëzy, vragen wy? [..] Men vrage hier oude noch hedendaagsche Wijsgeerte: beide miskennen haar. Plato noch Aristoteles, Wolff noch Kant, leeren haar kennen'. Zie: Bilderdijk 1820, 5-6. Ook deze anti-filosofische instelling is terug te vinden bij contrarevolutionaire dichters in Frankrijk, bijvoorbeeld bij Chateaubriand. Zie: Bénichou 1973,128-134.

29 Johannes 1992, 142-143.

30 Voor het anti-Duitse sentiment: Johannes 1993, 107-108.

31 Hoezeer overigens ook de overeenkomsten tussen het geschiedbeeld van Bilderdijk en dat van de 'literatuurhistorici' oppervlakteverschijnselen zijn, moge blijken uit de analyse die Ankersmit geeft van *Bilderdijks conceptie van de historische tijd*. Alleen al Bilderdijks totaal andere evaluatie van de Middeleeuwen is veelzeggend, al moet gezegd dat hij daar op poëticaal gebied, net als zijn leerling Da Costa trouwens, niet zoveel mee doet. Zie: Ankersmit 1996.

32 De tegenstelling geestdrift-dweperij past in een oudere traditie. In Duitsland werd in de achttiende eeuw veel geschreven over een te waarderen 'Enthusiasmus' versus een te veroordelen 'Schwärmerei'. Sauder acht deze tegenstelling typerend voor de periode van de 'Empfindsamkeit'. Zie: Sauder 1974, 137-143.

33 Over de term 'materialisme': Streng 1994. Ook in Frankrijk ziet men trouwens een contra-revolutionaire beeldvorming met betrekking tot de auteurs van de *Encyclopédie*, waarbij deze auteurs een materialistische filosofie wordt toegedacht. Zie: Schöning 1984, 24-25.

34 Voor de typische *juste milieu*-redenering, die in zoveel verhandelingen uit deze periode terugkeert: Streng 1998. Door zo'n opbouw wordt steeds gesuggereerd, dat zich in een recente periode een reactie op een classicisme of hier een materialisme heeft voorgedaan, die op zichzelf doorgeslagen is. Het is, stelt men dan, nu tijd om het juiste midden tussen die twee (verkeerde) extremen te vinden. Het is vaak onduidelijk waaraan bij zo'n reactie in concreto gedacht moet worden. Ook Van der Palms verhandeling *Over de regelen der kunst* volgt deze dialectische opbouw. Zie: p. 68-69.

35 Aan het eind van zijn verhandeling merkt Bakker trouwens zelf op, dat 'genie', 'gevoel' en 'smaak' voor hem uitwisselbare termen zijn, die alle te maken hebben met het 'Ideäal, dat in de ziel van den kunstenaar aanwezig is'. Dit ideaal beschouwt hij als de 'levendmakende adem'. Zie: Bakker 1824, 137.

36 Al eerder is opgemerkt, dat deze behoefte om het subjectieve te objectiveren, ofwel toegankelijk te maken voor niet-genieën ook in Kants esthetica een belangrijke drijfveer vormde. Zie: Schmidt 1988. De behoefte aan objectivering kenmerkt trouwens meer Duitse verhandelingen over esthetica van na de periode van de *Sturm und Drang*. Ook Herder neemt in de laatste decennia van de achttiende eeuw afstand van een op de spits gedreven geniecultus. Het is soms alsof vaderlandse critici ook reageren op zo'n *Sturm und Drang*, maar hier te lande gaat het dan toch vooral om een denkbeeldige geniecultus.

37 Bakkers *Verhandeling van het menschelijk gevoel*, gepubliceerd in het tijdschrift *De Fakkel* in 1826, maakt mijn veronderstelling extra aannemelijk: zijn beschouwing van het gevoel is zeer Kantiaans van aard. Opmerkelijk hierin is ook Bakkers beschrijving van wat hij noemt het 'ware mysticismus': '[dit] volgt de rede met een volkomen vertrouwen, zoo lang deze hetzelve geleidt, en daar waar deze ophoudt, doet het gevoel haar het oneindige beseffen, en dit besef genieten'. Zie: Bakker 1826, 268. Het valse mystieke echter weigert alle zaken te kennen die binnen het kenvermogen liggen en denkt dát te begrijpen wat boven het zinnelijke, het oordeel en de zuivere rede verheven is, alsof het oneindige aan deze valse mystici geopenbaard is, terwijl het bij hen in werkelijkheid gaat om een inbeelding van een onmogelijke gemeenschap met het oneindige. Deze scepsis lijkt mij heel 'Kantiaans': ook Kant en in zijn voetspoor Kinker spreken over iets dergelijks. Kinker noemt dit het 'zwemende' van de kunst, die per definitie geen vat kan krijgen op het oneindige, daar dit niet in begrippen te vatten is.

38 Bakker gebruikt de termen 'romantisch' en 'romantici' dan ook consequent in negatieve zin: of het nu gaat om 'romantische' dichtkunst, waarin 'verwarring, duisterheid en overdrevenheid

voor rijkdom en stoutheid' worden aangezien of om de 'romantische' muziek van Rossini: 'eene wilde en kunstige zamenvoeging van toonen, welke het oor meer verbaast en treft, dan wel behaagt, en waarin dikwijls eenheid en gevoel gemist worden'. Zie: Bakker 1824, 120-121. De in onze ogen onwaarschijnlijke relatie tussen Rossini en de romantiek geeft nog eens aan hoe problematisch het gebruik van de term is in deze jaren.

39 Er is ongetwijfeld een verband tussen Bakkers uitlatingen over 'mysticisme' en de beroemde rede van Borger over dit onderwerp. De Duitse romantiek had door Borger een extra slechte reputatie gekregen, al geldt bij hem dat dit gebeurt in de context van het 'gezond verstand'.

40 Er is hier een overeenkomst met de wijze waarop Kinker in 1836, een jaar dat ruimschoots buiten het bestek van deze studie valt, de moderne 'romantiek' bekritiseert: ook Kinker mist vooral de eenheid in deze werken. Kinker heeft vooral kritiek op de contemporaine Franse literatuur. Zie: Van den Berg 1973, 429-436.

41 Het onderwerp zelf is geïnspireerd door het Kantiaanse erfgoed, maar ook andere opmerkingen doen vermoeden, dat Swart de Duitse filosoof of één van zijn geestverwanten bestudeerd heeft: zo wil hij zijn publiek er onder meer van overtuigen 'dat het zuivere gevoel van het schoone met geenerlei eigenbaat, uit begeerte of behoefte des dierlijken levens ontsprongen, gepaard gaat'. Zie: Swart 1822, 292.

42 Deze verhandelingen van Swart dateren van vóór de periode van de 'restauratie'. Swart ontvouwt zijn denkbeelden dan ook zonder enige *juste milieu*-achtige reserve en verzekert zijn toehoorders, dat de moderne vaderlandse poëzie een bloeiperiode doormaakt. Deze redevoeringen werden oorspronkelijk voorgedragen in Felix en onder zijn toehoorders mocht Swart blijkens zijn voorrede onder meer de dichter Helmers rekenen, die hem zelfs zou hebben toevertrouwd dat hij het nodige aan Swarts werk te danken had. Zie: Swart 1817, V. De verhandelingen *Over het wezen, den oorsprong, het doel en de vrucht der poëzij* en *Over de natuurlijke vereischten tot eene gelukkige beoefening der poëzij* verschenen al eerder in de *Vaderlandsche letter-oefeningen*, respectievelijk in delen 1810 II, 173-185 en 1811 II, 177-188.

43 Over deze emancipatie van de muziek als volwaardige kunstvorm: Neubauer 1986.

44 Klyn 1827, 111.

45 Ibid., 104.

46 Witsen Geysbeek 1821; Da Costa 1823; De Clercq 1824b; Von Eichstorff 1826; Schot 1827.

47 Uitzondering is Da Costa, aan wie Johannes een afzonderlijk hoofdstuk wijdt. Overigens zonder dat Da Costa's verbeeldingsconcept hem hier zozeer toe noopt, want dit spoort in grote lijnen met zijn 'standaardbetoog'. Zie: Johannes 1992, 235-248.

48 Da Costa maakt overigens voor de staat van de vaderlandse poëzie een uitzondering op zijn diagnose van de eeuw, die er één van verval zou zijn. Vooral in Holland is er een 'nieuwe geest' in de poëzie, maar dit religieuze geluid zou ingaan tegen de algemene geest. Zie: Da Costa 1823, 34. Auteurs als Roemer en ene J.J.E.F.S. wijzen Da Costa in hun reacties op de *Bezwaren* op de bloei van de vaderlandse dichtkunst in het algemeen (en dus niet alleen van de godsdienstige dichters). Met name Van Kampen heeft grote twijfels bij Da Costa's dichterlijke ideaal van een 'poëtische orakeltaal'. Zie: Roemer 1823; J.J.E.F.S. 1823; Van Kampen 1823a.

49 Johannes 1992, 233.

# 5
# Over ware en valse wijsbegeerte: de kennis van de ware dichter

## Inleiding

In 1773 publiceert het tijdschrift *De Rhapsodist* een uit het Duits vertaald *Vertoog over de eigenlyke vereischten van een' groot digter*. De anonieme auteur van deze bijdrage vraagt zich af, waarom de dichtkunst zo zelden een volwassen man met een 'rijp' verstand weet te bekoren. Hij zoekt de verklaring in de onbezonnenheid waarmee de meeste dichters te werk gaan:

> Zy behoorden te wagten, tot dat een denkbeeld in hunne ziel zo gewigtig, zo groot, zo interessant wierd, en zig, als 't ware zodanig tot de geboorte drong, dat het eene soort van noodzaaklykheid was, zig daarvan te ontdoen: maar zy zitten reeds gereed om te schryven, wanneer hun hoofd nog zonder denkbeelden, en nun hart nog zonder aandoening is. Zy moesten de pen zoeken om hunne gedagten op 't papier te brengen; maar zy keeren het om, en zoeken de gedagten, om hunne pen te kunnen gebruiken (NN 1773,465).

Het resultaat laat zich raden: ''t Is eeuwig en altoos de Min, die de harten kwetst; eeuwig en altoos een Weste windje, dat de wangen eener lieve maagd bekoelt' (ibid., 464-465). Deze cliché-dichters hebben een ontwikkeld publiek niets te melden. Gelukkig is er ook een ander type dichter:

> De waare en groote Digter heeft langzamerhand, zonder opzet, en zonder te denken, of en waartoe het te pas zal komen, zyne beschouwingen en naspooringen reeds gedaan; naderhand valt hem het voorwerp daarvan onverwagt, en misschien gevallig, in 't oog; terstond word zyn geest verrukt; alle afzonderlyke denkbeelden dringen zig uit de donkere diepte der ziel, waarin ze verhoolen lagen, op nieuw in het ligt [..] Dikwerf weet hy zelf niet, hoe hy aan alle deeze denkbeelden komt, wanneer en waar hy alle deeze kennisse verzameld heeft: hy verbeeldt zig byna, dat hy uit eene soort van onmiddellyke ingeeving digt (ibid., 468-469).

De denkbeelden van deze ideale dichter komen echter niet uit het niets: ze zijn de vrucht van een jarenlange studie op allerlei kennisgebieden. Zonder die kennis kan er van een dichter geen oorspronkelijkheid worden verwacht, waarbij het de auteur van *De Rhapsodist* vooral om 'voedsel voor het verstand' is te doen. Dit pleidooi voor een 'gestoffeerd brein' is in de Republiek niet uitzonderlijk in deze jaren. Er zijn meer auteurs die zich opwinden over het ontbreken van oor-

pronkelijke gedachten in de contemporaine dichtkunst en die net als *De Rhapsodist* de oorzaak van deze clichétaal zoeken in een gebrek aan algemene ontwikkeling bij het dichtersgilde. In een aan de jonge Bilderdijk toegeschreven analyse van een gedicht van Cats wordt gesproken over een

> verdrietige dorheid [..] welke niet alleen den jongen Dichteren eigen is, maar zelfs, over het algemeen, in de tegenwoordige Dichtwerken veld gewonnen heeft; en welke zonder eene uitgestrekte kunde en beleezenheid naauwlijks te vermijden is, dan door eenen opgesierden en winderigen schrijftrant in te voeren, die zelden met het natuurlijk schoon bestaanbaar is (Bilderdijk 1776, 273).

Bilderdijk schuift in deze verhandeling Cats naar voren als een voorbeeld van een dichter, die juist wel over een rijk gevarieerde kennis beschikte. In 1780 drukt de predikant Josua van Iperen (1726-1780) het bij zijn *Intrede te Batavia* nog kernachtiger uit: ‘wat zal men dichten, indien niet de Wysgeerte ons te vooren heeft leeren denken?’ (Van Iperen 1780, 91). Het is aan het rijke gebied van de wetenschappen, dat de dichter zijn onderwerpen dient te ontlenen, houdt Van Iperen zijn publiek voor.

De idee dat een dichter kennis nodig heeft, was op zich geen uitvinding van de achttiende eeuw. De gedachte maakt ook deel uit van wat René Bray de zeventiende-eeuwse ‘doctrine classique’ heeft genoemd. Naast talent en vakmanschap is kennis van groot belang voor de ware dichter.[1] Vaak liet een schrijver van een poëtica het bij deze constatering, omdat de inhoud van die kennis geen specifiek poëticale kwestie was.[2] De dichter kon voor dit onderwerp uiteraard wel terecht bij studies over de filosofie en de retorica.[3]

De Franse *Querelle des anciens et des modernes* gaf aan het eind van de zeventiende eeuw de aanzet tot een wat diepgaandere reflectie over deze materie: de partij van de *modernes* zag immers in de natuurwetenschappelijke ontdekkingen een terrein, dat door de contemporaine dichters kon worden geëxploiteerd. De moderne dichter had een geheel nieuw arsenaal beelden tot zijn beschikking, waarmee hij zich kon onderscheiden van voorgangers. Hij kon profiteren van de wetenschappelijke vooruitgang, waaraan hij thema's kon ontlenen die per definitie oorspronkelijk waren. Niet langer hoefde de dichter terug te vallen op cliché-onderwerpen die al sinds de dagen van de klassieken deel uitmaakten van het dichterlijke standaardrepertoire.

De wetenschappelijke kennis stelt de dichter in deze optiek in staat zijn publiek niet alleen een vermakelijk, maar ook een interessant gedicht voor te zetten. De wetenschappen geven hem stof, waaruit hij kan putten als hij aan het dichten slaat. Door zijn algemene ontwikkeling is hij in staat zich positief te onderscheiden van de rijmelaar, die zich slechts om de technische kant van het dichten bekommert, maar verder weinig ‘voedsel voor het verstand’ te bieden heeft. Genoeg aanleiding om de moderne wetenschap niet langer ‘a terra incognita to the muses’ (Philips 1984, 43) te laten zijn.

Overigens laat de achttiende eeuw ook een enigszins tegengestelde tendens zien. Een al te pedant vertoon van encyclopedische kennis werd niet altijd gewaardeerd.[4] Het was de kunst om de geleerdheid op een vanzelfsprekende wijze in het dichtstuk te verwerken. De kennis moest er niet te zeer met de haren bijge-

sleept worden. Voor de wat meer bevoorrechte letterkundigen betekende dit onderscheid tussen de ‘omgevallen boekenkast’ en wat Wellek ‘the cultivated gentleman’ noemt een uitgelezen kans om zich te distantiëren van autodidacten. In de vaderlandse poëticale discussie lijkt dit onderscheid echter geen rol te spelen.

De idee dat een dichter op de hoogte moet zijn van de moderne ontwikkelingen op (natuur-)wetenschappelijk gebied past in wat in de vorige hoofdstukken het poëticale common sense-betoog is genoemd. Dit soort van kennis mag immers van iedere schrijver worden verwacht. De ware dichter kan zich met een algemene ontwikkeling wellicht onderscheiden van een ‘leeghoofdige rijmelaar’, maar niet van de grote schare niet-dichters. De vraag die in de door mij onderzochte periode dan ook steeds meer centraal komt te staan, is of er van de dichter niet een andersoortige kennis moet worden verwacht dan van een wetenschapper of prozaïst. De antwoorden hierop verschillen en voor een deel heeft dit te maken met het in de vorige hoofdstukken uiteengezette onderscheid in poëticale uitgangspunten. Een empiristisch geïnspireerde auteur als Feith, zo zal in dit hoofdstuk blijken, benadert deze problematiek anders dan een idealistisch georiënteerde schrijver als Kinker. Bij beiden geldt echter dat ze op zoek zijn naar wat de poëzie onderscheidt van de wetenschap, de filosofie en de welsprekendheid.

## De dichter als psycholoog

### *De prijsvraag van de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde*

In de jaren zeventig van de achttiende eeuw schrijft de *Maatschappij der Nederlandsche letterkunde* een prijsvraag uit: ‘hebben de dichtkunst en welsprekendheid verband met de wijsbegeerte? en welk nut brengt dezelve aan de eene en andere toe?’. De term ‘wijsbegeerte’ moet hier nog niet geassocieerd worden met de beperkte betekenis van de moderne wetenschap van de ‘filosofie’, maar veeleer met het gehele gebied van de wetenschappen in het algemeen.[5] Zoals bekend won Willem Bilderdijk deze prijsvraag. Met een aantal bijlagen werd zijn *Antwoord* in 1783 gepubliceerd in combinatie met een anonieme tweede inzending, die recentelijk is toegeschreven aan Cornelius van Engelen.[6] Zowel Bilderdijk als Van Engelen geven er blijk van goed op de hoogte te zijn van de achttiende-eeuwse empiristische esthetica.[7]

De verwijzing naar zowel poëtica als retorica in de vraagstelling van de *Maatschappij* nodigt uiteraard niet uit tot een antwoord, waarin de autonomie van de dichtkunst wordt benadrukt. Twee belangrijke onderdelen van de ‘wijsbegeerte’, de ‘physica’ en de ‘dialectica’, achten Bilderdijk en Van Engelen van groot belang voor dichter én redenaar: de kennis van de natuur levert hun de stof en de kunst van het redeneren maakt het ze mogelijk die stof op een heldere wijze voor het voetlicht te brengen.

Vooral Van Engelen maakt zich sterk voor een algemene ontwikkeling bij dichter en retor. Hij verlangt van hen een ‘ryken geest, [een] gestoffeerd brein’. Hij weet, dat sommige leken menen ‘dat een Dichter of Redenaar spreeke of schryve zoo als het uit zyne geroerde ziel opborrele’, maar het moet dan wel eerst ‘in

zyne ziel [..] zijn, eer het daar uit kan opborrelen' (Van Engelen 1783, 238-241). Ook Bilderdijk acht 'de ware natuurkunde' noodzakelijk als middel om de 'geest met nieuwigheden te verrijken'.

Met name Bilderdijk besteedt veel aandacht aan de 'dialectica' als hulpwetenschap voor de dichter. Deze heeft 'klare [..] duidlijke, denkbeelden' nodig en die kan hij alleen verkrijgen 'door een Wijsgeerig onderzoek van zich-zelven, van zijn denkvermogen [..] door eene diepe ervarenis in de moeilijke kunst van Redenkavelen' (Bilderdijk 1783, 35-37). De jonge dichter moet zijn verstand scherpen alvorens als dichter naar buiten te treden: 'wel denken' is het beginsel en de oorsprong van goed schrijven.

Meer in overeenstemming met een omstreeks 1780 betrekkelijk nieuwe ont-wikkeling van de kunsttheorie is de belangstelling die zowel Bilderdijk als Van Engelen hebben voor de wetenschap van de psychologie: beiden besteden hier veel aandacht aan.[8] Zij doen dit vanuit een pragmatisch perspectief. Voor Bilderdijk maakt de 'zuivere zielkennis' een van de grondbestanddelen uit van de wetenschap van de dichter en wel omdat de dichter zijn publiek moet vermaken. Hij heeft kennis van de menselijke psyche nodig als hij wil weten hoe dit aan te pakken. Een groot gedeelte van Bilderdijks betoog gaat dan ook over dit 'vermaak', waarbij hij onder meer steunt op het werk van Moses Mendelssohn. Aan deze Duitse denker ontleent hij ook het concept van de 'zinnelijke perfectie', zo belangrijk in de esthetica van de *Popularphilosophen*. Het is de 'weergave van een zinnelijk volkomen voorstelling' die het publiek behaagt en daarom is het van belang dat de dichter weet hoe hij die 'zinnelijke perfectie' tot stand kan brengen.[9] Ook Van Engelen stelt zich op het standpunt, dat een dichter die zijn publiek wil roeren over kennis van het zielenleven van de mens moet beschikken.

De psychologische kennis dient er bij Bilderdijk en Van Engelen vooral toe om een appèl op het gevoel en de verbeelding van het publiek te kunnen doen. De dichter kan zo bijvoorbeeld belangrijke wetenschappelijke inzichten populariseren en ze verspreiden onder groepen voor wie abstracte wetenschappelijke verhandelingen te hoog gegrepen zijn, omdat het hun ontbreekt aan intellectuele ontwikkeling.

Vooral Van Engelen is zich bewust van de reserve die het pleidooi voor een psychologische vorming op kan roepen bij een minder theoretisch ingestelde kunstbeschouwer: gaat zo'n pragmatische benadering niet ten koste van het dichterlijk enthousiasme? Is deze benadering van de dichtkunst niet erg cerebraal? In eerste instantie brengt Van Engelen weinig begrip op voor deze tegenwerpingen: de argumenten tegen een wijsgerige ontwikkeling van de dichter zouden vooral afkomstig zijn uit de hoek van de 'studeerende handwerkslieden' die zelf in vervoering niets dan wartaal verkondigen. Van een pleidooi voor kennis moeten zij niets hebben uit angst dat zij daardoor aan de regels van het 'gezond verstand' (Van Engelen 1783, 223-224) zouden moeten voldoen. De associatie met het ambachtelijke is hier veelbetekenend: het is volgens Van Engelen juist het ontgroeien van de kunstenaar aan dit stadium van het louter technische geweest, waardoor hij een belangrijke positie in de maatschappij kon gaan vervullen.

In tweede instantie blijkt de kwestie voor Van Engelen echter toch minder zwartwit te liggen. In een aan de eigenlijke verhandeling toegevoegde *Bijlage over de*

*smaak* erkent hij, dat er een verschil is tussen de benadering van de wetenschapper en die van de kunstenaar: waar de eerste redeneert, laat de tweede zich leiden door zijn smaak. Die smaak, stelt Van Engelen echter, is ook een verstandelijke aangelegenheid:

> 'T is de vaardige werking eener vlugge ziel; 't is eene schielyke en juiste samenvoeging van denkbeelden, 't is derzelver oogenbliklyke scheiding, vergelyking, samenvoeging, waar in eeniglijk de smaak bestaat (ibid., 348-349).

In Van Engelens optiek gaat het niet om een instinctieve vaardigheid. De smaak is wel degelijk gebaseerd op oefening: de ervaring stelt de kunstenaar in staat om een snel oordeel te vellen. Wat aanvankelijk tijd en moeite kostte, wordt tot een 'tweede natuur', wat niet wegneemt dat de smaak gebaseerd is op een verstandelijk oordeel. De kunstenaar levert sentimenten, maar hij doet dit niet onbewust:

> Het is de Rede alleen, die het zogenaamde *sentiment* maakt, en die het maakt door ons eene oneindige menigte *klaare*, maar *confuse*, denkbeelden te gelijk voor den geest te brengen (ibid., 351).

De Baumgarteniaanse invloed - het refereren aan 'heldere', maar 'verwarde' kennis - spreekt hier voor zich, maar het is het publiek dat met 'sentimenten' moet worden geroerd. Van Engelens ware dichter is de *poeta doctus* die zijn intellect gebruikt om een gedachte zo effectief en zo 'zinnelijk' mogelijk over te brengen. Ook in Bilderdijks betoog speelt de idee van het verstandelijke dat door oefening tot een 'tweede natuur' of 'hebbelijkheid' lijkt te worden een rol; ook hij houdt vast aan een rationele herkomst van het 'schoonheidsoordeel'.[10]

## *Van Alphens pleidooi voor een wijsgerige benadering van de dichtkunst*

Bilderdijk stelde in zijn *Antwoord* uit 1783, dat de dichter er goed aan deed zich te verdiepen in de psychologie. Hij sloot zich voor wat betreft dit punt aan bij de Duitse filosoof Moses Mendelssohn, die meende dat elke vondst, door de kunstenaar opgedolven uit de donkere krochten van de menselijke ziel, voor de wijsgeer een nieuwe ontdekking betekende. De dichter kon op zijn beurt de analyse van dergelijke zielkundige trouvailles weer benutten in de praktijk.[11] Al eerder had de jonge hoogleraar Rijklof Michaël van Goens (1748-1810) aan deze gedachte gerefereerd in de inleiding van zijn vertaling van Mendelssohns *Verhandeling over het verhevene en naïeve in de fraaie wetenschappen*. Van Goens schrijft hier kort maar krachtig: 'De verbinding der wysbegeerte met de *studie* der fraeje wetenschappen [..] verdiend zoo zeer ook onder ons in zwang te komen' (Mendelssohn 1774, XIV-XV). Van Alphen lijkt met zijn Riedelvertaling aan het desideratum van zijn zwager tegemoet hebben willen komen.

De inleiding die Van Alphen in 1778 aan het eerste deel van zijn Riedelvertaling toevoegde, kan inderdaad gelezen worden als een pleidooi voor een 'wijsgerige

benadering van de schone kunsten’. Die theoretische aanpak betekent voor Van Alphen vooral een verdieping in de psychologie: kennis van het menselijk har

van de ‘wetten van onze gewaarwording’ en van ontdekkingen in de ‘zielenleer’. Traditioneel, aldus Van Alphen, behoorde de dichter al veel te weten van de natuurkunde en de geschiedenis, ‘maar waarom zal hij zig minder aan de zielenleer, en aan de kennis van het aandoenlijke kreunen?’ (Riedel/Van Alphen 1778, XVIII). Door geen notie te nemen van psychologische ontdekkingen ontneemt de dichter zich de kans om zijn publiek optimaal te bespelen. Als hij weet hoe hij de lezer het beste kan vermaken, dan kan hij ook een grotere bijdrage leveren aan de beschaving van de natie. De dichter is daarbij niet alleen doorgeefluik van wat de wetenschapper heeft ontdekt, hij ontwikkelt ook de esthetische zin van zijn publiek en de schoonheidservaring maakt de mens tot een completer schepsel. De maatschappelijke relevantie van de dichtkunst stijgt uit boven een louter didactische waarde:

> Men houdt thands de schoone kunsten al te veel voor een tijdverdrijf, dat geen of weinig verband heeft met 's menschen geluk en volmaking, daar men, in tegendeel, het gevoel voor het schoone met veel grond tellen kan onder die neigingen van de menschelijke natuur, van welks regte of verkeerde vorming veel afhangt, en die van een zeer grooten invloed is op de vorming van ons gevoel van het *ware* en *goede* (ibid., LXIX).

Van Alphen bezigt hier een empiristisch argument: de beschouwing van kunst verfijnt de gevoeligheid van de mens. Deze vervolmaakt zijn natuur hierdoor, waarbij onderkend wordt dat de menselijke natuur afhankelijk is van een samenspel van lichaam en geest.

Het voorgaande betreft echter voornamelijk de reeeptie van de kunst en minder de creatie van een dichtstuk. De vraag dringt zich op waarin Van Alphens denkbeelden over deze materie nu afwijken van die van Bilderdijk en Van Engelen? Wat opvalt bij Van Alphen is het ontbreken van een nadrukkelijk pleidooi voor de dialectica. Hij onderkent bovendien het probleem, dat een al te theoretische aanpak het kunstgenie zou kunnen belemmeren in de vrije werking van zijn geest. Allereerst veronderstelt hij bij de ideale dichter al de nodige kennis, verworven door Studie. Als het genie vervolgens aan het dichten slaat, dan moet het vol vuur kunnen werken: elke vorm van bespiegeling zou dan schadelijk kunnen zijn. Pas in tweede instantie, meent Van Alphen, komt de smaak er aan te pas: de gebreken worden weggewerkt en de door het genie geleverde bouwstoffen worden wellicht ook anders geordend. In enthousiaste staat, zo lijkt Van Alphen te willen zeggen, levert de dichter zich over aan gevoel en verbeelding; daarna pas komt het verstandelijke oordeel er bij kijken. Anders dan iemand als Van Engelen lijkt Van Alphen het intuïtieve en het verstandelijke te willen scheiden. Voor de ware dichter is het recept, citeert Van Alphen Lord Roscommon (1633?-1685), ‘to write with fury, but correct with flegm’ (ibid., LI).

Komt dit idee in de inleiding bij zijn Riedelvertaling nog niet erg uit de verf, in de latere verhandelingen wordt duidelijker dat de werking van het dichterlijk genie voor Van Alphen nauw samenhangt met de ‘zinnelijke rede’. Dit aspect heeft niet langer louter betrekking op de receptie van het schone, maar ook op de creatie ervan. De primitivistische context waarin Van Alphens denkbeelden staan, speelt een verhelderende rol. Dichters van het eerste uur zoals Homerus en Ossian waren begiftigd met een grote sensibiliteit en verbeelding. De natuur,

meent Van Alphen, maakte op hen een krachtige indruk en zij brachten die impressie over door middel van een hartstochtelijke, beeldende taal. In zekere zin hadden zij het daarbij makkelijk, want de beschaving waarin zij leefden was nog niet beïnvloed door de abstraherende denkwijze van de moderne wetenschapper. De 'primitieve' taal kende bovendien bijna geen abstracte termen: alles moest met behulp van concrete beelden worden uitgedrukt. In dit primitieve stadium was iedereen in zekere zin dichter, omdat men nog niet beschikte over het uitgekristalliseerde idioom van de moderne mens.

Van Alphen meent nu, dat de moderne dichter zich de 'zinnelijke taal' van de eerste dichters opnieuw eigen moest maken. Wat hij daarmee suggereert, is dat de moderne dichter weer moest leren zelf te kijken en dat hij niet mocht drijven op een taal waarin de band met oorspronkelijke impressies verloren was gegaan. Het genie van de dichter, dat in de verhandeling *Over het aangeboorne* centraal staat, valt samen met 'lagere zielsvermogens' als sensibiliteit en verbeelding waarover ook de primitieve dichters al konden beschikken. Als poëzie niet gebaseerd is op authentieke indrukken, heeft ze geen waarde. Voor die authenticiteit is talent nodig. Psychologische kennis ofwel kennis van de 'lagere faculteiten' van de menselijke geest kan een aankomend dichter helpen om bij zichzelf na te gaan of hij over talent beschikt. Is dit niet het geval, dan kan hij het dichten beter laten. 'Eene natie heeft aan twee of drie goede digters in elk soort, in eene eeuw, genoeg' (ibid., LXIII), schreef Van Alphen al in 1778.

De rationele kennis wordt bij Van Alphen zo bijna een noodzakelijk kwaad dat de moderne dichter nodig heeft. Diens vervreemding van de natuur rechtvaardigt enige achterdocht jegens de vruchten van zijn genie. Met behulp van zijn smaak, ontwikkeld aan de hand van de moderne esthetica, kan hij zijn poëzie aan een kritisch onderzoek onderwerpen. Gaat het echter om oorspronkelijke indrukken, dan zal zo'n toetsing achteraf niet veel om het lijf hebben. De ware dichter kan vertrouwen op zijn genie, zoals Van Alphen dit zelf deed in 1775 toen hij de elegie bij het overlijden van zijn echtgenote Johanna Maria van Goens schreef.

## *De dichter en de ware wijsbegeerte*

Bij Van Alphen viel een verschuiving waar te nemen: empiristische ideeën over 'zinnelijke' kennis zijn voor hem niet alleen van belang voor de receptie van het schone, maar ook voor de totstandkoming van een kunstwerk. Als de dichter in enthousiaste staat verkeert, zijn het vooral zijn sensibiliteit en verbeeldingskracht die hem een oorspronkelijk kunstwerk doen voortbrengen. Twijfel over de smaak van de moderne dichters brengt bij Van Alphen echter een zeker scepsis te weeg: is de contemporaine kunstenaar wel in staat om, zoals eens Homerus en Ossian, spontaan te dichten zonder daarbij de grenzen van de goede smaak te overschrijden? Die smaak moest wellicht eerst door middel van een studie van de esthetica weer sporen met de universele wetten van de (menselijke) natuur. Dit 'cultuurpessimisme' is veel minder sterk aanwezig in de poëticale verhandelingen van Rhijnvis Feith. Aan de kennis van de dichter wijdt Feith in 1793 in het laatste deel van zijn *Brieven over*

*verscheide onderwerpen* twee opstellen: één over de *Ware en valsche wijsbegeerte voor den dichter* en in het verlengde daarvan

een stuk over de *Waarde der zinnelijkheid in de poëzij*. Net als Van Alphen ontwikkelt Feith zijn denkbeelden over de kennis van de dichter in een primitivistische context. De moderne dichter heeft, meent Feith, geen andere kennis nodig dan waarover de 'primitieve' mens al beschikte:

> de goede Dichters van elke Natie, hoe woest en onbeschaafd dan ook, [waren] wijsgeerige Koppen - in zo ver naamlijk, als zij, met een gezond, onverwrongen menschenverstand, en een gevoelig hart begaafd, de indrakken, door de Natuur ontvangen, zuiver bewaarden, aanhongen, en, zonder de voorschriften eener valsche, en de aandoeningen der Natuur verstommelende beschaafdheid of wellevendheid te kennen, even zuiver, als zij ze ontvangen hadden, aan anderen mededeelden (Feith 1793, 120-122).

De progressie van de moderne wetenschappen heeft voor de dichter maar weinig betekenis. Zijn kennis moet op eigen onderzoek gebaseerd zijn en niet op wat Feith 'boekenwijsheid' noemt.

Dit dédain voor een kennis die niet op eigen observaties stoelt, zou Feith wel eens ontleend kunnen hebben aan Bilderdijk. In de periode waarin Bilderdijk zijn in dit hoofdstuk eerder gememoreerde verhandeling over de relatie tussen poëzie en wetenschap publiceerde, onderhield hij met Feith een tamelijk intensieve correspondentie, waarin de twee jonge dichters ook over poëticale kwesties van gedachten wisselden. Eén van de bijlagen bij Bilderdijks verhandeling is dan ook gebaseerd op een aan Feith geadresseerde brief.

Bilderdijk stelt in dit epistel, dat de kennis waarover een dichter moet beschikken niet uitgebreider hoeft te zijn dan de wetenschap van de oude Grieken. Essentieel is voor een poëet namelijk de mens en dan vooral diens hartstochten. De Grieken wisten daar zeker zoveel over als wij, al was het maar omdat zij nog niet met de veinzerij van de moderne mens te kampen hadden. De moderne dichter moet zijn medemens in zekere zin eerst ontmaskeren om de 'natuurlijke' sentimenten te ontdekken. De primitivistische gedachtegang is hier eenvoudig te herkennen: de Grieken stonden in Bilderdijks optiek dichter bij de natuur dan zijn tijdgenoten.

De onoprechtheid van zijn medemens is niet het enige probleem waarmee de moderne dichter volgens Bilderdijk heeft te kampen. Hij wordt in zijn enerverende leefwereld voortdurend in beslag genomen door allerlei trivialiteiten, waardoor hij veel minder dan de klassieken een gevoeligheid voor de omgeving ontwikkelt:

> De beschaafdheid vermeerdert onze behoefte; de menigvuldigheid van dezen en de aanhoudende bedachtheid om er aan te voldoen, die met haar aantal vermeerdert, houdt den geest bezig, en belet ons onze gevoeligheid te kweken. *A mesure, que les hommes ont multipliés leurs besoins, ils ont perfectionnés leurs facultés intellectuelles; & le sentiment interne en a perdu de sa vivacité*.[12] [..] Van daar gevoelen we minder, minder fijn, teêr; en wat, dan 't gevoel, is de oorsprong der Dichtkunst? (Bilderdijk 1783, 174-175).

Ook Bilderdijk geeft hier aan hoe belangrijk de empiristische sensibiliteit ofwel teergevoeligheid voor de dichter is. Ware kennis komt voort uit het individueel doorlopen van het gehele 'empirische' proces van gevoelsimpressie tot aan hel-

der denkbeeld. De mens heeft de kennis dan werkelijk zelfstandig verworven en ontloopt de vooroordelen die aan kennis uit de tweede hand kunnen kleven. Hij is bovendien meester van zijn eigen denkwereld doordat hij de verschillende kennisgebieden met elkaar kan verbinden in plaats van zich blind te staren op een klein segment van het totale wetenschapsterritorium.

Het navolgen van de klassieken betekent voor Bilderdijk in dit verband vooral, dat de modernen in het voetspoor van de oude Grieken weer moeten leren zelfstandig te denken. Een slaafse imitatie heeft geen enkele zin: ‘niemand zal voor ons zo wel denken, als wij-zelven’ (ibid., 198). Door zijn hameren op het belang van ‘heldere’ denkbeelden blijft bij de jonge Bilderdijk echter onduidelijk wat het verschil is tussen de kennis van de ‘filosoof’ en de dichter. Het onderscheid lijkt zelfs afwezig, zoals hij in zijn verhandeling meermalen onderstreept: de ‘volmaakte dichter’ is de ‘ware wijsgeer’.[13]

Waar Bilderdijk de dichter van de oude Grieken wil laten leren hoe hij zelf moet denken, lijkt zijn correspondent Rhijnvis Feith vooral de nadruk te leggen op het ‘zelf voelen’. Niet onbelangrijk is daarbij trouwens dat Feiths primitivisme veelomvattender is: bij hem zijn het niet alleen de oude Grieken maar ook Ossian en de bijbelse dichters die deze les aan de contemporaine dichter kunnen doorgeven. Feiths ware dichter gaat minder cerebraal te werk dan die van de jonge Bilderdijk.

De noodzaak van de kennis van de wetenschapper voor de dichter wordt door Feith gerelativeerd:

> Wij kunnen tot eenen zekeren graad zeer onkundig in de ontdekkingen der Wijsgeeren zijn, en echter zeer schoone versen maken. Wanneer wij levendig door een voorwerp getroffen zijn, kunnen wij 'er het schoone van bezingen, zonder andere kundigheden, dan die het voorwerp zelf ons natuurlijk moet mededeelen, zullen wij 'er levendig door getroffen zijn. Ik beken, deeze kundigheden kunnen dikwerf enkel zinnelijk, dat is hier, voor 't oog, waar zijn, terwijl ze wijsgeerig valsch zijn; maar ook dan nog zal een gedicht altijd behaagen, en door het Publiek gelezen en verstaan worden, om dat de Dichter eigentlijk met de zinnen alleen te doen heeft (Feith 1793, 137).

Het gaat Feith hier om wat hij een ‘waare en in den volkstoon vallende Wijsbegeerte’ (ibid., 94) noemt. Zijn ideale dichter kan volstaan met ‘kennis’ die voortkomt uit Baumgartens *analogon rationis*.

Interessant in dit verband is een kleine uiteenzetting met de anonieme auteur van een verhandeling over de relatie tussen de dichtkunst en de wijsbegeerte. Het ging hier om Cornelis van Engelen - de verhandeling is in een vorige paragraaf al aan de orde gekomen - maar men mag veronderstellen dat Feith niet op de hoogte was van diens auteurschap. Van Engelen dreef de spot met het denkbeeld, dat een dichter slechts hoefde neer te pennen wat er in vervoering uit zijn ziel ‘opborrelde’: er moest dan toch wel eerst iets aanwezig zijn in die ziel, meende Van Engelen; van de dichter verwachtte hij een ‘wel gestoffeerd brein’. Feith riposteert:

> Zeker moet het in zijn ziel zijn, zal het 'er uit te rug gegeven worden - de vraag is maar, moet het 'er door studie ingebragt worden, zo als hij hier wil, of door het gevoel der Natuur zelve? (ibid., 119).

De vraag is een retorische voor Feith: slechts de aan de natuur ontleende kennis levert 'ware poëzie'.

Als de dichter zich laat leiden door wat de natuur in hem heeft opgewekt, dan kan hij niet ontsporen en heeft hij in principe ook geen 'boekenwijsheid' nodig. Illustratief is het voorbeeld van een passage uit het epos *Germanicus* van de in de achttiende eeuw gevierde dichteres Lucretia van Merken (1721-1789), waarin deze haar held met de zee confronteert:

> Hij staat verbaasd op 't zien van 't golvend element,
> Dat, rustloos in zijn vaart, zich om de aardbol wend;
> 't Afbeeldsel der Fortuin, gevloekt en aangebeden;
> Haar in gevlei gelijk en in bedrieglijkheden;
> De toeverlaat der schuld; het wandelperk der vlijt;
> 't Gevaarelijk tooneel van koopvaardij en strijd;
> Dat zo veel schats verslond, en zo veel rijkdoms baarde;
> En 't algemeen gebied der Koningen van de aarde (ibid., 116).

Van Engelen zag hierin een staaltje van kennisvertoon, dat hij in veel andere vaderlandse poëzie miste.[14] Feith echter acht deze regels minder navolgenswaardig: Ossian zou ze nooit hebben geschreven. Bij de Schotse bard zou Germanicus, die hier de zee voor het eerst aanschouwt, zijn gevoelens hebben geuit 'zonder dat de Dichter hier voor den dag gekomen ware en in persoon de zee beschreven had. Wij zouden dan bij deeze versen mooglijk minder gedacht, maar wij zouden meer gevoeld [hebben]'. Feith probeert de pijn van zijn kritiek op Van Merken, met wie hij tot aan haar dood een vriendschappelijke band had onderhouden, wat te verzachten: de moderne mens kent de natuur immers minder goed en moet soms zijn toevlucht nemen tot 'kunstige beschrijvingen' (ibid., 117).

Feiths ware dichter tracht over te brengen wat de natuur aan gevoelens oproept. Als hij dit doet, hoeft hij ook niet bang te zijn dat hij slechts zal herhalen wat anderen voor hem hebben gezegd. Het gaat immers niet zozeer om het onderwerp dat hij bezingt, maar wel om de emoties die het thema bij de dichter oproept. Als de dichter werkelijk geroerd is door een zonsopgang zal hij in zo'n veelbezongen natuurverschijnsel allerlei nuances ontdekken.[15] Het werk van Ossian is in dit opzicht rijk aan voorbeelden, meent Feith. Terloops pareert hij hier ook de kritiek die bijvoorbeeld de anonieme *Rhapsodist*-auteur uitte op cliché-dichters: het onderwerp hoeft voor Feith niet per se oorspronkelijk te zijn, maar wel de emoties die het bij de dichter teweeg heeft gebracht. Die karakteristieke sentimenten vergen echter geen *poeta doctus* in de traditionele zin. [16] In hetzelfde jaar 1793 dat Feith het laatste deel van zijn poëticale *Brieven* publiceert, start hij met zijn vriend Kantelaar het 'literaire' tijdschrift *Bydragen, ter bevordering der schoone kunsten en wetenschappen*. In het *Voorbericht* bekritiseren Feith en Kantelaar hun collega-critici die niet goed lijken te weten wat poëzie eigenlijk is:

> Van hier dat menigwerf een meesterstuk van smaak en genie volkomen gelijk gesteld wordt met eenige werktuiglijk goede versen, daar, ja, gezond verstand, maar voor het overige niets van het geen eigentlijk het wezen der Poëzij uitmaakt, in gevonden wordt (Feith/Kantelaar 1793, VI).

Dat een dichter die de techniek van het verzen maken beheerst niet meteen een waar dichter is, zal bijna elke criticus, werkzaam omstreeks 1800, Feith en Kantelaar nazeggen, maar dat 'gezond verstand' ook al geen wezenlijk criterium is, zal niet door iedereen worden onderschreven. Een gezonde denktrant is bij de aanhangers van de common sense-poëtica immers wel degelijk van eminent belang en deze critici benaderen de kennis van de dichter dan ook anders dan Feith. Alvorens toe te komen aan deze common sense-benadering is het zinvol stil te staan bij de theorie van een genre, dat direct in verband staat met de 'kenniskwestie', namelijk het leerdicht.

## Intermezzo: de problematisering van het genre van het leerdicht

Het ligt voor de hand, dat in beschouwingen over de kennis van de dichter ook het genre van het leerdicht aan bod komt. In een in 1781 gepubliceerde ver taling van een *Verhandeling over de leerdichten* van Batteux en diens Duitse vertaler Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) wordt zelfs verondersteld, dat het didactische genre ontstond bij díe dichters die zowel over veel kennis als over een poëtisch talent beschikten.[17] Batteux betrok het leerdicht overigens pas in een laat stadium van zijn kritische loopbaan in zijn poëticale overwegingen; in zijn optiek was het genre alleen voor wat betreft de stijl onder te brengen bij de dichtkunst.[18] Batteux is een voorbeeld van een auteur die een definitie zocht voor het eigene van de dichtkunst en daardoor in zijn maag zat met het leerdicht.

Hoe dit ook zij, in 1783 besteedt Joannes Lublink de Jonge (1736-1816), vertaler van didactisch getinte werken van Young, Thomson en Gellert, een groot gedeelte van zijn verhandeling *Over de onderlinge betrekking van wysbegeerte, dichtkunst en welspreekendheid* aan het leerdicht. Naar eigen zeggen is hij de eerste in het vaderland die zich aan een betoog over dit genre waagt.[19] Juist ook hier onderstreept Lublink, 'dat de Dichter wysgeerige kundigheden mag en moet bezitten; doch hy moet ze als Dichter voor den dag brengen' (Lublink 1783, 201-202). Zelfs de leerdichter mag, anders dan de wijsgeer, niet 'bewijzen, indien men [..] door bewyzen het eigenlyke *demonstreeren* verstaat'; hij behoort slechts die waarheden te behandelen die voor een 'poëetische behandeling' vatbaar zijn. Eentonigheid, onderkoeldheid en gebrek aan verbeelding moet ook de leerdichter mijden: 'Het *Delectare* moet toch altoos in het oog gehouden worden' (ibid., 191-197).

Wat opvalt in dit betoog van Lublink is de bijna defensieve toon: de auteur wil ook juist die lezers overtuigen die het leren en het betogen in strijd achten met de poëzie. Het zou ook wel eens kunnen zijn, dat het leerdicht pas in de jaren tachtig van de achttiende eeuw besproken wordt, omdat een deel van de poëticale verhandelaars het genre nu pas als een probleem gaat zien. De aandacht voor het

didactische genre moet dan paradoxaal genoeg gezien worden als een symptoom van het uit elkaar groeien van de ‘wetenschapper’ en de dichter.

Opvallend in dit verband is een artikel uit 1789, dat verscheen in het periodiek *Bijdragen tot het menschelijk geluk*. De auteur van dit stukje - vermoedelijk Jan Konijnenburg (1757-1831), een predikant die in 1805 een lofrede op Betje Wolff en Aagje Deken zou publiceren - heeft geen enkel bezwaar tegen de thema's van de didactische poëzie: hij prefereert zelfs onderwerpen ontleend aan de bijbel, de geschiedenis en de moraalleer. Hij waarschuwt er echter voor dat het juist bij deze stof van belang is, dat het gevoel en de verbeelding de bron van het gedicht zijn. Een poëtisch genie behandelt een zedenkundig onderwerp door het schone en verhevene van het thema te belichten en brengt in zijn enthousiasme een treffend, roerend gedicht voort.[20] De auteur noemt Feiths *Ode aan God* als een ideaal voorbeeld van deze praktijk. Helaas, meent hij, putten veel jonge dichters het onderwerp te veel uit en dalen dan af tot het prozaïsche. Het zijn geen dichters meer, maar slechts zedenmeesters.

Deze benadering van het leerdicht is ook terug te vinden in de verhandelingen uit 1786 over het lierdicht van Brender en Erkelens: beide auteurs besteden de nodige aandacht aan de zogenaamde 'wijsgeerige Ode', waarin de dichter in een staat van enthousiasme een onderwerp bezingt, dat men eerder met het didactische genre zou associëren. Brender stelt:

> het leerrijke in deze Ode moet niet uitsteeken boven de levendigheid, de welluidendheid, en het Coloriet van dezelve (Brender à Brandis 1786, 100).

Naar aanleiding van Feiths leerode *Aan den mensch* merkt Erkelens op:

> hier spreekt geen verzen-maker, die lessen geeft; hier doet een verheven dichter ons gevoelen, het geene hij zelve gewaer werd; zijne denkbeelden, zijn stijl, zijne vervoeringen verrukken en roeren de ziel, en doen ons zijn, het geene hij zelve was bij het uitboezemen zijner gevoelens en gedachten (Erkelens 1786, 201).

Ook hier figureert Feith derhalve als het ideale voorbeeld.[21] Het is frappant hoe dit nieuwe type leerdicht naar voren wordt geschoven door auteurs, die moeite hebben met een al te 'redenerende' dichttrant. Erkelens schrijft in 1790 zelfs, dat hij het predikaat 'redenerend Dichter' (Erkelens 1790, 193) als een diskwalificatie beschouwt: de dichter spreekt zelden tot het verstand en nooit een heel stuk lang. De uitzondering, aldus Erkelens, is het leerdicht, maar dat genre behoort dan ook niet tot de verheven poëzie.

## De rijke voorraadschuur van de ware dichter

### *Lublink en De Bosch: een schat van kennis*

In de periode dat Bilderdijk en Van Engelen bekroond worden door de *Maatschappij der Nederlandsche letterkunde* voor hun verhandeling over de relatie tussen de 'wijsbegeerte' en de dicht- en redekunst schrijft ook Joannes Lublink een redevoering

over dit onderwerp, waarvan het laatste stuk over het leerdicht hierboven al even ter sprake kwam. Uiteraard zijn er veel overeenkomsten in gedachtegang tussen Lublink en de twee door de *Maatschappij* gelau-

werde verhandelaars, maar er zijn ook een paar interessante verschillen te ontdekken. Lublink lijkt beduidend minder gecharmeerd te zijn van een theoretische benadering van deze kwestie dan Bilderdijk en Van Engelen. Hij richt zijn pijlen van kritiek echter, zoals de meeste common sense-auteurs uit deze periode, vooral op Van Alphen.

Lublink is weinig militant in zijn benadering, maar al aan het begin van zijn verhandeling laat hij toch weten dat Van Alphen blijkens zijn Riedelvertaling een te 'filosofische' benadering van de dichtkunst voorstaat. Hij voegt er wel meteen aan toe dat Jeronimo de Bosch geneigd is tot het andere uiterste. Opmerkelijk is Lublinks reserve bij Van Engelens uitspraak, dat het vermaak het doel van de dichtkunst behoort te zijn. Hij heeft weinig oog voor de esthetische theorievorming die aan de basis ligt van Van Engelens 'credo'. Zelf wenst hij dan ook onverminderd vast te houden aan Horatius '*Aut prodesse, aut delectare*' (Lublink 1783, 137).

Lublinks benadering van de dichtkunst is retorisch van aard. Illustratief is zijn verdediging van Jacob Cats op wie tijdgenoten nogal eens kritiek leverden wegens de eentonigheid van zijn verzen en het overvloedige gebruik van stoplappen.[22] Lublink onderkent dit bezwaar, maar voert ter verdediging van de grote volksdichter aan dat diens 'Dichtkunst der Zaaken den lof van alle verstandigen' verdient. Een man op leeftijd zit niet te wachten op 'schitterende gedachten, aardige beuzelingen, fraaije woorden', maar wel op 'gezonde denkbeelden'. Voor dichters als Cats geldt dan ook

> dat wysgeerige waarheden, nuttig te passe gebragt, eenigermate het gemis van poëetische bekwaamheden vergoeden (ibid., 175-176).

Lublink sluit de verdediging af met een zeer typerend argument voor een auteur die maar weinig verschil ziet tussen retorica en poëtica: het werk van Cats blijft ook in prozavorm en in vertaling overeind, hetgeen bewijst dat het deze didacticus bij uitstek 'slechts' aan stilistisch raffinement ontbrak.

Anders dan de hiervoor behandelde empiristisch georiënteerde auteurs hecht Lublink niet zoveel waarde aan de psychologie als hulpwetenschap voor de dichter: veel belangrijker is dat de dichter helder leert denken en dat hij beschikt over kennis van de natuur. Uit de natuur kan hij immers beelden en vergelijkingen putten. Een dichter hoeft niet te weten waarom iets de lezer vermaakt. Een dergelijk onderzoek veronderstelt

> zo veel koelheid en inspanning [..] dat wy dit, by de werking van het poëetisch vuur en de levendige verbeelding van den rechtschapen Dichter, naauwlyks durven verwachten (ibid., 181).

Lublink verwijst in dit verband expliciet naar Van Alphen, met wie hij hierover van mening verschilt. Net als veel andere common sense-verhandelaars schildert hij Van Alphen af als een al te cerebrale, normatief ingestelde 'kunstrechter'.

Het dichterlijk enthousiasme waar Lublink zich op beroept is overigens minder dan de verwijzing naar het 'poëtisch vuur' doet vermoeden een kwestie van gevoel. Ook wat dit betreft past hij in het rijtje van auteurs als De Kruyff, De

Bosch en Macquet. Enthousiasme is niet ‘een inwendig gezicht, een hooger’ invloed, een’ profeetischen geest, eene bedwelming en soort van dronkenschap’. Lublink beschrijft deze stemming van een kunstenaar

> als die gesteldheid der ziel, wanneer zy alle haare krachten inspant, om zich met zeker voorgesteld onderwerp bezig te houden, alles tot één punt brengt, en op het eenige denkbeeld doet werken, het geen zich alsdan duidelyk en levendig voor haar opdoet.

Het verstand en de verbeelding hebben beide deel aan dit enthousiasme en Lublink verzucht dan ook, ‘dat men toch by het tegenwoordig vuur der verbeelding, nimmer de voorgaande werkingen van het verstand uitsluite’. Enthousiasme en wat hij noemt ‘overleg’ (ibid., 213-215) staan voor Lublink niet op gespannen voet met elkaar. Het is onduidelijk waarin dit enthousiasme verschilt van de inspiratie van de redenaar of de wetenschapper.

Lublinks nuchtere benadering is illustratief voor een groot aantal andere auteurs voor wie het verschil tussen poëtica en retorica vooral kwantitatief van aard is. De dichter is bij hen het type ‘redenaar’, dat zich het meest mag uitleven in het opsieren van de ‘zaak’ waarover wordt uitgeweid. Lublink past in de groep common sense-auteurs uit het tweede hoofdstuk: Perponcher, Macquet, De Kruyff en De Bosch.

De laatste lijkt wellicht een uitzondering door de grote nadruk die hij legt op de studie der klassieken. In De Bosch’ kritische werk vindt men de suggestie, dat de originaliteit van een gedachte niet zo vreselijk belangrijk is. De mens is eigenlijk niet veranderd sinds de dagen van de oude Grieken en het ligt voor de hand dat over veel kwesties langzamerhand het meeste wel is gezegd. De moderne dichter en redenaar kan zich in zo'n geval beter op de inkleding van de denkbeelden richten. Aan de rol van de klassieken in de poëticale discussie zal in het volgende hoofdstuk uitvoeriger aandacht worden besteed. Hier past de opmerking dat De Bosch’ bagatellisering van een originele denktrant niet betekent dat hij kennis onbelangrijk vindt. Homerus, bij De Bosch de ware dichter bij uitstek, biedt zijn lezers volgens De Bosch vooral ook veel wetenswaardigs. Diens *Ilias* gebruikt hij dan ook als illustratie van de regel ‘dat een dichtstuk, welk eene stoffe het ook moge bevatten, altyd een' schat van kennis moet opleveren’ (De Bosch 1788, IX).[23]

## *De rijkdom der zaken in het werk van vaderlandse dichters uit het verleden*

Ook voor wat betreft het ‘kennisdebat’ treden ‘literatuurhistorici’ als Mathijs Siegenbeek en Jeronimo de Vries in de voetsporen van auteurs als Lublink en De Bosch met hun retorische benadering van de poëtica. Bij De Vries cum suis is wel kritiek te bespeuren op de dorheid van veel ‘wijsgerige’ benaderingen, maar dit leidt niet zoals bij Feith tot een principieel onderscheid tussen dichters en nietdichters. Wel is bij deze auteurs net als bij Feith een invloed merkbaar van het ‘primitivisme’, al is het in een minder radicale vorm.

Jeronimo de Vries laat zich in zijn literatuurgeschiedenis leiden door een aan Pieter Nieuwland (1764-1794) ontleende gedachte, waarin een teveel aan beschaving schadelijk wordt geacht voor het dichtersgenie. Nieuwland geeft in

het tijdschriftartikel waaraan De Vries het motto voor zijn literatuurgeschiedenis ontleent ook een verklaring voor dit verval van de dichtkunst in rijpere beschavingen:

> De Dichter, die de grootsche, vreemde en schone tonelen der natuur, de driften van het menschelyke hart, met woorden zal afmalen, moet leven in een maatschappy, waarïn verstand en taal voor die wyze van uitdrukking genoegsaam ontwikkeld en gevormd zyn, doch waarïn tevens de burgerlyke betrekkingen hem zelven en zyne lezeren niet geheel en al van de beschouwing der natuur en van het gevoel voor hare schoonheden vervreemden, waarïn de loop der menschelyke hartstochten, zo wel goede als kwade, niet telkens door opvoeding, *conveniëntie*, verstrooijing en ontelbare andere oorzaken afgeleid en gestremd wordt (Nieuwland 1794, 723).

Nieuwland verwoordt hier de 'primitivistische' gedachte dat de leden van een niet te ver gevorderde beschaving meer in contact staan met de natuur: hun kennis is daardoor vooral gebaseerd op eigen waarnemingen en niet uitsluitend op de ook door Feith zo vermaledijde 'boekenwijsheid'. Wat echter opvalt bij Nieuwland is de in vergelijking met een auteur als Feith gematigder toonzetting van zijn primitivisme: de dichter heeft behalve een authentiek schoonheidsgevoel een 'genoegsaam ontwikkeld' verstand nodig, iets wat Feith niet zozeer ontkende alswel weinig benadrukte.

Nieuwlands gematigd primitivisme, waarin bloeiperiodes van de beschaving samenvallen met een evenwicht tussen natuur en cultuur, is niet alleen door Jeronimo de Vries overgenomen: de meeste vaderlandse poëticale auteurs van ná 1800 omhelzen deze opvatting. Feiths bijna militante afwijzing van een kennis die ontstijgt aan het 'zinnelijk' ware is bij deze scribenten dan ook niet terug te vinden. Er lijkt juist sprake te zijn van waardering voor een grote intellectuele bagage bij dichters uit het verleden, al is men er wel van doordrongen dat die kennis niet mag ontaarden in 'stelselzucht'.

Wiskerke heeft laten zien, dat de eerste beschouwers van de vaderlandse literatuurgeschiedenis ervoor gezorgd hebben, dat de zeventiende-eeuwse dichtkunst een duidelijke opwaardering ondervond.[24] Het is opvallend hoe dichters als Hooft en Vondel in deze periode niet alleen een krachtige verbeelding en een hartstochtelijk gevoel toegemeten krijgen, maar ook afgeschilderd worden als lieden met een meer dan gemiddelde intellectuele ontwikkeling. Al in 1800 presenteert Siegenbeek Hooft niet enkel als een dichter met verbeelding, gevoel en vernuft, maar ook als een ware *poeta doctus*: hij beschikte over een grote kennis van de Oudheid, van de menselijke natuur en van de taal. Siegenbeek acht Hooft dan ook niet in de laatste plaats navolgenswaardig om zijn 'onafgebrokene beschaving dier edele geestvermogens, met welke de Hemel hem beschonken had'. Juist die studie, en Siegenbeek denkt hier vooral aan lezing van de klassieken, gaf aan Hoofts werk 'dat gewigt van zaken, die verhevenheid van denkbeelden, dien luister der treffelijkste sieraden, die bondigheid en sterkte van voordragt' (Siegenbeek 1800, 102).

Even illustratief voor de waardering van kennis bij een dichter is de wijze waarop Jeronimo de Vries in zijn literatuurgeschiedenis de dichter Jan Vos evalueert: dat Vos 'een *Genie* geweest is, lijdt, onzes oordeels, geen twijfel. Had hij in

beschaafder stand geleefd, of zijnen geest door de oude Letterkunde beschaafd, zijn uitnemende aanleg had meer voedsel kunnen erlangen' (De Vries 1808, 208). Het is hier de intellectuele ontwikkeling, wel of niet middels de studie der klassieken, die Vos had moeten voeden, waardoor hij ook werkelijk iets 'zaakrijks' had kunnen leveren. De gebroeders Van Haren worden door De Vries geprezen om hun grondige kennis van de oude talen, hun bekendheid met allerlei wetenschapsgebieden en ook hun doorwrochte kennis van de geschiedenis en de zeden van allerlei volkeren. Juist uit die 'rijke voorraadschuur hunner oefeningen' (De Vries 1809, 178) verzamelden zij een schat aan vergelijkingen en beelden; mede daarom mag de opleving van de dichtkunst aan het eind van de achttiende eeuw op hun conto worden geschreven, meent De Vries.

De zeventiende-eeuwers in het algemeen roemt De Vries om hun kennis van de klassieken én die van de hen omringende natuur: het grondige onderzoek van deze auteurs maakte hun 'oordeel' beter, met als resultaat:

> Alles werd daardoor bij hen meer met zijne eigenaardige woorden omschreven, met zijne eigene verwen gekleurd, waardoor het natuurlijke, het eeuwige ware schoon, meer doorblonk (ibid., 361).

De natuurlijke, universele schoonheid treft De Vries bij Hooft en Vondel meer aan dan bij contemporaine dichters. De link die De Vries hier legt tussen een zelfstandige studie van de natuur en een karakteristieke schrijftrant doet denken aan Feiths opmerkingen over Ossian. De connectie tussen de natuurobservaties en een beter 'oordeel' maakt echter een meer cerebrale indruk. Bij een auteur als Jeronimo de Vries krijgt men dan ook het gevoel, dat hij niet zozeer de *poeta doctus* afwijst als wel de dichter die zich verstrikt in 'stelselzucht'. Dit laatste type dichter zoekt het teveel in een studie van theorieën en stijlvoorschriften, terwijl de ware dichter weet, dat het gaat om een combinatie van gezond verstand met een onverbasterd gevoel, om smaak, kennis en permanente 'oefening'. De Vries' woorden doen denken aan de opmerkingen over een 'ware wijsbegeerte', geënt op de beschouwing van de natuur, zoals die bij de jonge Bilderdijk te vinden waren, al ontbreekt bij De Vries de empiristische terminologie.[25] Over de wijsbegeerte merkt De Vries in zijn verhandeling *Over het eenvoudige* op, dat deze wetenschap in de moderne tijd veel stelsels, maar weinig ware wijsheid heeft opgeleverd: Socrates verwarde zich niet in zo'n fijn gesponnen weefsel van kunstige, los samengeknoopte spitsvondigheden. Of er bij Jeronimo de Vries nog een wezenlijk verschil is tussen een 'waar' filosoof en een 'waar' dichter, is de vraag. Beiden lijken zich te moeten laten leiden door die 'household common sense', die Jacob Geel jaren later typerend achtte voor de vaderlandse letterkundigen. De achttiende eeuw wordt door literatuurhistorici als De Vries en Van Kampen over het algemeen als een periode van verval aangemerkt. De rol die de 'wijsbegeerte' hierbij heeft gespeeld is wat minder helder: het gematigde primitivisme à la Nieuwland veronderstelt in een periode van cultured verval in de regel een grote wetenschappelijke activiteit; de heersende analytische geest maakt zo'n periode minder geschikt voor de poëzie, die het moet hebben van een concretere, 'zinnelijke' denktrant. Van Kampen bewandelt dit spoor, waar hij stelt dat een gevorderde beschaving de verbeelding weliswaar meer stof aanbiedt, maar die

verbeelding daarmee ook versnippert en aan intensiteit doet inboeten. Zo'n periode van verval van de kunsten is slecht voor de ontwikkeling van het genie, maar goed voor die bezigheden die niet zozeer verbeelding, maar geduld en concentratie vergen, zoals de filosofie en de natuurwetenschappen. In de woorden van Van Kampen:

> Was de mannelijke rijpheid der Natie [..] benevens ongestoorde vrede en welvaart nadeelig voor de ontwikkeling van het Genie, - zij was, door rust en onbekrompenheid ondersteund, allezins voordeelig voor die letteroefeningen, waartoe geene verbeelding, maar geduld en opmerking vereischt worden. Wijsbegeerte en Natuurkunde werden met lust en vlijt beoefend (Van Kampen 1822, 85).

Van Kampen beschouwt de achttiende eeuw als zo'n periode van wetenschappelijke bloei.

In een tijdvak waarin het analytische denken hoogtij viert, zou men wellicht een intellectualistische dichtkunst verwachten met uitgewerkte denkbeelden, maar ook met gedichten die het ontbreekt aan bevlogenheid, aan hartstocht en verbeelding. Inderdaad meent Jeronimo de Vries - het is al eerder gememoreerd - dat de achttiende-eeuwers het beste slaagden in genres als die van het leerdicht en het zedendicht: in zulke dichtsoorten, stelt hij, is dichterlijk enthousiasme minder noodzakelijk. Misprijzend betitelen de 'literatuurhistorici' de achttiende-eeuwse pogingen tot het schrijven van een epos als weinig meer dan 'geschiedenissen op rijm'.

Op andere momenten wordt die achttiende eeuw echter afgeschilderd als een tijdperk van dichtende ambachtslieden, die slechts aandacht hadden voor maat en rijm, in de lijn dus eigenlijk van het betoog van *De Rhapsodist*, waarmee dit hoofdstuk werd ingeleid. Aan de inhoudelijke, 'zakelijke' kant van het dichten werd door deze rijmelaars weinig tot geen aandacht besteed. In deze benadering van de achttiende-eeuwse dichtkunst past het zowel bij De Vries als Van Kampen terug te vinden beeld van de jonggestorven dichters Nieuwland en Bellamy als hervormers van de vaderlandse poëzie: deze twee talentvolle auteurs maakten een eind aan het 'gekeuvel' en 'zoetelijk verhalen' van hun voorgangers; zij brachten niet alleen het gevoel terug in de poëzie, maar ook de 'rijkdom der zaken'.[26]

## De vormentaal van de ware dichter

Binnen de common sense-benadering, waarin poëtica en retorica min of meer op één lijn worden gesteld, lijkt men de kennis van de dichter niet echt als een probleem te zien: hoogstens wordt benadrukt dat dichter (en retor) moeten steunen op zelfstandig verworven kennis in plaats van 'boekenwijsheid'. Het afwijzen van al te abstracte theorieën geldt bij deze auteurs echter niet alleen voor de poëtica. Bij idealistisch geïnspireerde verhandelaars bleek al in het derde hoofdstuk, dat zij een fundamenteel onderscheid maken tussen dichters en niet -dichters. Het ligt voor de hand dat ook de traditionele *poeta doctus* daarmee op de helling belandt. Wat hebben auteurs als

Bilderdijk en Kinker in de periode ná 1800 te melden over de kennis van de ware dichter?

## *Bilderdijk en de kennis van de dichter: ontwikkeling en continuïteit*

Het poëticale denken van Willem Bilderdijk heeft gedurende zijn letterkundige loopbaan een duidelijke ontwikkeling doorgemaakt. Voor wat betreft het belang dat hij hecht aan kennis voor de dichter kan dit proces geïllustreerd worden aan de hand van twee korte citaten, één uit 1783 en één uit 1809. Schrijft Bilderdijk in zijn *Antwoord*: de 'volmaakte Dichter' is de 'ware Wijsgeer' (Bilderdijk 1783, 38); in 1809 is in ieder geval zijn dichterlijk alter ego tot een heel ander inzicht gekomen: ''k Besloot geen Wijsgeer meer, maar waarlijk mensch te zijn' (Bilderdijk 1995, 86). De wereld van de wetenschapper is in 1809 een schijnwereld geworden, waarin de dichter vroeger of later vastloopt. Bilderdijks ware dichter doet er beter aan zich naar binnen te keren: in zijn 'eigen ziel' vindt hij de zetel van het gevoel, dat hem moet leiden. Die verering van het 'zelf-gevoel' valt bij de jonge Bilderdijk nog niet te traceren; de revolutionaire opwaardering van dit 'gevoel' kwam al in het derde hoofdstuk aan de orde.

Hier past de vraag of bij de rijpe Bilderdijk de depreciatie van de moderne 'wijsbegeerte' ook werkelijk een veroordeling van alle kennis voor de dichter betekent? In zijn *De kunst der poëzy* lijkt het hier wel op: regels lang fulmineert Bilderdijk tegen de waanwijsheid van de 'priesters' van de wijsbegeerte. Is echter enig voorbehoud niet wenselijk tegen de achtergrond van de 'dichterlijke', lyrische toon die Bilderdijk in zijn berijmde poëtica aanslaat? Wat zegt Bilderdijk over de rol van de 'wijsbegeerte' in een meer bedaagde context, bijvoorbeeld in de verhandeling *Over dichterlijke geestdrift en dwepery*, een tekst die hij ook in 1809, het jaar van *De kunst der poëzy*, voordroeg?

In genoemde verhandeling komt Bilderdijk aan het eind van zijn betoog tot de na het voorgaande wellicht verrassende conclusie:

> Weldenken is de bron en oorsprong van wel schrijven; dat is, van wel te gevoelen, en zijn gevoel wel uit te drukken (Bilderdijk 1820, 48).

Nog steeds onderschrijft hij derhalve het Horatiaanse credo: 'scribendi recte sapere est et principium et fons'. Hij voegt er weliswaar een opmerking over het 'gevoel' bij, maar ook in 1783 had hij het 'gevoel' al de 'oorsprong der Dichtkunst' genoemd. Even zou men in de verleiding kunnen komen om met Bilderdijk te veronderstellen - zijn lijfspreuk was immers 'semper idem' - dat zijn denken maar weinig of zelfs helemaal geen ontwikkeling heeft doorgemaakt. Ook dit is uiteraard bezijden de waarheid - het 'gevoel' heeft bij Bilderdijk in 1809 immers een andere lading gekregen dan in 1783 - maar het loont de moeite na te gaan of er niet een zekere continuïteit in Bilderdijks poëtica is aan te wijzen.

Het is vooral de dialectica ofwel de kunst van het redekavelen, waar ook de jonge Bilderdijk al zo'n levendige belangstelling voor had, die hem in 1809 bezighoudt. De dweper wordt door Bilderdijk geconfronteerd met de enthousiaste ware dichter: bij de eerste vindt de lezer 'duistere', 'verwarde' denkbeelden, terwijl de tweede juist een helder verstand tot zijn beschikking heeft. De denkkracht van de ware dichter belemmert niet de gevoelsexpressie; integendeel,

> Te gevoelen is denken, en denken in de snelste bevatting en volkomenste volledigheid. Het verstand onderscheidt door uit één zetting, wat in het gevoel te gelijk en op eens, in de hoogstvolkomene samensmelting begrepen is. Trage verstanden gevoelen dus flaauw en onzeker. Een verlicht vaardig oordeel daartegen is steeds gezellin van het ware gevoel (ibid., 21).

Het merkwaardige is nu, dat in de veroordeling van 'verwarde' denkbeelden nog steeds de kritiek op de esthetica in de geest van Baumgarten lijkt door te klinken, die ook al de jonge Bilderdijk inspireerde tot een lofzang op de helderheid van geest.

De wat oudere Bilderdijk heeft grote moeite met een eenzijdige activiteit van de geest, zoals Bavinck al heeft gesignaleerd.[27] Het uiteen laten vallen van de geestelijke activiteit in een verstandelijke en een gevoelscomponent bestempelt Bilderdijk tot een artificiële bezigheid. Ook in dit betoog over dweperij heet het: ''t Is geen tweederlei ziel, die in ons hier denkt, daar gevoelt! 't Is de zelfde, 't is een zelfde daad van die ziel'. Het 'fijn, vlug bevattend, en helder verstand' (ibid., 21-24) is onderdeel van de dichterlijke geestdrift; onwillekeurig moet men daarbij denken aan de 'hebbelijkheid' van het snelle oordeel, waarover de jonge Bilderdijk in 1783 sprak.

De vraag is of Bilderdijk in 1809 nog steeds veronderstelt, dat dit vlug oordeel ontwikkeld moet worden of dat het louter een deel van de dichtersgave uitmaakt. Het eerste lijkt het geval, als hij stelt dat het schoonheidsgevoel wel degelijk 'overdacht' kan worden:

> Dan wordt het gevoel haar [de ziel] verstandelijkt: en het is op die wijze dat zy en de vatbaarheid en de vaardigheid machtig wordt, om juister, om fijner, om volkomener te gevoelen. Het verstand is niet slechts de nasporer en te rechtwijzer des gevoels; 't is zijn meester, zijn opleider, zijn volmaker; en waar het verstand het gevoel niet gevormd, niet gezuiverd, veredeld, verfijnd en vatbarer gemaakt heeft, is het stomp, dof, en dierlijk, is het van zich-zelve onzeker, onbestemd, en een bron van misleiding, van dwaling, van onzin, ja zelfs van verwarring en kwelling des verstands, dat er aan onderligt (ibid., 22).[28]

Hier dringt zich de traditionele gedachte op, dat het schone zowel met het gevoel als met het (analytisch) verstand kan worden ervaren; het 'ontledende' verstand zal er alleen meer tijd voor nodig hebben, meent Bilderdijk. Het is een uitgesproken rationalistisch standpunt, dat men van Bilderdijk anno 1809 misschien niet meer zou verwachten.[29]

Het valt niet mee om een en ander te rijmen met Bilderdijks wantrouwen jegens de ontdekkingen van de moderne wetenschap, met haar onderscheid tussen een *fenomenale* wereld (het object van die wetenschappen) en een *noumenale* wereld, die slechts middels het 'zelf-gevoel' gekend kan worden. Zoals Van den Berg en Kloek het hebben uitgedrukt: 'Voor Bilderdijk heeft de natuur, dat "van Gods schepping verbasterd werkstuk", geen enkele dichterlijke betekenis of bekoring. Wie echter zijn hart laat spreken en zijn gevoel volgt, wordt het goddelijke mysterie rechtstreeks deelachtig'.[30] Men krijgt echter de indruk dat wanneer de dichter bij Bilderdijk door dit metafysische gevoel wordt bezield, daarmee ook de

natuurobservatie van die dichter een andere status krijgt. Als hij niet voelt, blijft de dichter een

> bloote beschrijver [..] Maar is 't het gevoel, dat hem drijft, drukt hy dat uit wat hy gevoelt, en zoo hy gevoelt 't geen hy ziet, en zonder het voorwerp als voorwerp, maar zoo als hy den indruk daar van in zijn warme aandoening gevoelt, weder te geven; hy zal Dichter zijn, hy zal meêsleepen, verrukken (ibid., 26).

Het is dan de natuur, zoals de dichter haar 'voelt', maar helemaal zonder die natuur gaat het ook niet: het moet om een authentieke 'indruk' gaan en niet om een 'ingebeelde'. Als middel waarmee het dichterlijk gevoel geconcretiseerd wordt, blijft de natuur derhalve een rol spelen, en daarom blijft voor Bilderdijk ook de kennis van die natuur van belang.[31]

Ook in de *Gedachten over het verhevene en naïve* staat Bilderdijk niet volstrekt afwijzend tegenover een 'wijsgeerige kennis' bij de 'Dichter'. Idealiter zou dat dan wel de 'ware Wijsgeerte' moeten zijn, die helaas tot het verleden behoort. Die ware kennis dateert uit een periode, waarin men de 'wijsbegeerte' nog niet in allerlei verschillende wetenschappen had laten uiteenvallen en de menselijke geest nog als één geheel beschouwde. Het ontbreekt de moderne wetenschapper aan overzicht, hij ziet geen samenhang meer. Het gevolg is 'een overvloed van *systemata*', waarbij men steeds verder van de waarheid afraakt. Al is er hier en daar wel wat nuttigs te vinden, Bilderdijk acht het toch beter om zich op de 'bevinding' (Bilderdijk 1821, 13-16) te richten. Dit lijkt op een appèl op het gezond verstand, waar Bilderdijk zich ook op andere plaatsen wel eens op beroept: het gezond verstand, dat uitspraken steeds weer toetst aan de ervaring in plaats van luchtkastelen te bouwen; het gezond verstand ook, dat Bilderdijk onder meer in de klassieke oudheid terug vindt. En bij de klassieken meende hij ook in 1783 al de 'ware wijsbegeerte' te kunnen traceren, de kennis die op zelfstandige observatie van de natuur stoelde.[32] De uitspraken van Bilderdijk over de kennis van de dichter zaaien al met al wat verwarring. Natuurkennis is voor hem belangrijk, omdat de dichter hiermee zijn 'zelfgevoel' kan concretiseren. Deze optiek speelt bij meer idealistisch georiënteerde scribenten een rol, zoals hierna aan de orde zal komen. Het fulmineren tegen een stelselzucht met een door Bilderdijk verfoeide specialisatie van kennisgebieden doet echter eerder denken aan het common sense-be toog.[33] Net als De Vries cum suis lijkt Bilderdijk als het gaat om het gebruik van kennis ook weinig onderscheid te maken tussen de dichter en de wetenschapper. Anders dan de 'literatuurhistorici' heeft hij de retorische benadering van de dichtkunst echter achter zich gelaten. Zijn idealistische opvattingen blijven niet beperkt tot de poëtica: ook de wetenschapper moet zich uiteindelijk laten leiden door zijn 'zelfgevoel'. Het is verleidelijk om in Bilderdijk een 'holist', een 'new age'-denker avant la lettre te zien. Het is die expansiedrift van zijn idealistische denkbeelden en dus niet zozeer zijn poëtica, die hem voor bijvoorbeeld Kinker tot een obscurantist maakte. Hoe keek Kinker aan tegen de kennis van de dichter?

## *Johannes Kinker: de dichter en het aanschouwend denken*

Voor Johannes Kinker is de relatie tussen wijsbegeerte en dichtkunst van groot belang, maar dit betekent niet dat bij hem de dichter en de wijsgeer samenvallen. Een citaat uit de voorrede bij het in 1819 gepubliceerde eerste deel van zijn *Gedichten* maakt dit duidelijk:

> Is dan Dichtkunst en Wijsbegeerte één?
> Ja, en neen, beide. Ja; wanneer men zich tot het innige wezen van beide bepaalt: want, in beide, is de in den hoogsten graad denkende en bespiegelende geest de vruchtbare bron harer voortbrengsels: geen gewoon denker wordt Wijsgeer of Dichter. Ieder kan zich, door moeite, met het een of ander wijsgeerig stelsel gemeenzaam maken; de dichterlijke taal en het werktuiglijke der versificatie kan geleerd worden; maar de oorspronkelijkheid, in beide, wordt door geene oefening verkregen. Beide zweven tusschen de twee rijken onzer kennis in, en streven naar het uiterste grensoord der wetenschap. - Doch het antwoord moet ontkennend uitvallen, wanneer men achtslaat niet op het innerlijke wezen der zaak, maar op de wijze, waarop en waarnaar beide werkzaam zijn. De Wijsgeer tracht te doorgronden, waar de Dichter zich in de vlugt zijner gedachten verlustigt. De eerste hecht zich aan de begrippen, waarmede de laatste speelt. Waar de eerste zich bezig houdt met het streng en regelmatig zoeken van eerste beginselen voor elke uitkomst, zweeft de laatste door het verband der uitkomsten heen, om er de eerste gronden, als het ware, van te gissen. De eerste vorscht, de laatste gebiedt. De daad des Wijsgeers is meer een denkend aanschouwen; die des Dichters een aanschouwend denken (Kinker 1819, X).

Het probleem van een passage als de voorgaande is, dat de lezer mee wordt getrokken in een zeer specifieke denkwereld, namelijk die van de Kantiaanse ‘critische wijsgeerte’. Voor het eerst in dit hoofdstuk wordt ‘wijsbegeerte’ hier ook nadrukkelijk in een meer toegespitste, als men wil ‘modernere’ betekenis gebruikt: de wijsgeer is hier niet langer de ‘wetenschapper’ in het algemeen, het is de specialist geworden ‘die zich bezighoudt met de verklaring en beschrijving van de werkelijkheid in haar laatste oorzaken en diepste gronden, met begrippen in hun hoogste algemeenheid opgevat, met de regels die aan het menschelijk denken ten grondslag liggen en de zedekundige aspecten van het menschelijk gedrag’.[34]

Bij Kinker hoeft de dichter geen wijsgeer in engere zin te zijn; in dezelfde voorrede stelt hij, ‘dat men louter Dichter [..] kan wezen, zonder eenigen noemenswaardigen aanleg tot afgetrokken bespiegelingen te bezitten’. De dichter verbindt intuïtief de *fenomenale* wereld met de *noumenale*, terwijl hij zweeft ‘tusschen de twee rijken onzer kennis’ (ibid., X-XI). Het is niet middels een hogere vorm van analytisch denken dat de kunstenaar de grenzen van de wereld van de zuivere rede tracht te overschrijden. Kennis heeft hij in dit opzicht dan ook niet nodig.

Toch betekent dit niet dat Kinkers ware dichter het helemaal zonder ‘kennis’ kan stellen. Als de dichter geacht wordt een brug te slaan tussen de werelden der *fenomena* en *noumena*, zal hij op de hoogte moeten zijn van de ontdekkingen van de wetenschap,

zodat hij deze kan gebruiken in zijn poëzie. Bij Kinker wordt de dichter echter geacht deze kennis te exploiteren; hij hoeft de kennis niet te vergroten:

> Zoo de wijsgeerige bespiegelingen [..] even als de andere wetenschappen [..] de dichtkunst behoeven; is zulks niet, om zielkundige of andere theoretische ontdekkingen in de bespiegelende wijsbegeerte te doen, of om, streng genomen, deze vakken onzer kennis te verwijderen; maar om het gekende en ontdekte in zijn eigenaardig licht, dat is, in een Dichterlijke klaarheid te beschouwen (ibid., V-VI).

Belangrijk is hier, juist ook omdat dit ook bij andere idealistisch georiënteerde poëticale verhandelaars naar voren komt, dat de dichter geacht wordt op een eerbiedige wijze om te gaan met de kennis die hij aan andere bronnen ontleent. Kinker benadrukt de noodzaak van deze piëteit in ieder geval voor die dichters, die filosofische onderwerpen uitkiezen:

> In wijsgeerige navorschingen moeten het wikkende en wegende verstand en de overpeinzende rede niet door de spelende verbeelding bedrogen worden. Hier is het de stof, niet de vorm, welke belang moet inboezemen. De waarheid moet mij hier in hare grootste naaktheid aantrekken. Wanneer zij mij verrukt, wordt zij van zelve poëtisch. Ik wil haar, zoo ver zij te kennen is, koelzinnig zoeken en vinden, en eerst dan met warm gevoel en ontvonkte verbeeldingskracht aanschouwen en omhelzen (ibid., XVIII-XIX).

Deze angst voor dichters die zich een oorspronkelijk wijsgeer wanen, verklaart wellicht ook Kinkers reserve bij het genre van het leerdicht, waarin met name contemporaine dichters te declamatorisch zouden zijn.[35] Ook ‘wijsgeerige bespiegelingen’ behoren zich tot het ‘odenmatige’ (ibid., XVI) te verheffen. Ook hier moet de verbeelding spreken en niet het redenerende verstand. De dichter, en dit geldt ook voor de leerdichter, is geen wetenschappelijk onderzoeker.

Kinker heeft overigens een duidelijke voorkeur voor wijsgerige themata in de dichtkunst.[36] Dit hangt uiteraard samen met de hooggestemde visie op het dichterschap: de ware dichter schetst de resultaten van de moderne wijsbegeerte en toont de lezer dan een vergezicht van een ideale wereld die niet te beredeneren valt. De moderne dichter krijgt als taak toebedeeld het ‘vergeestelijken’ van de door de filosoof aangeleverde kennis, waarbij Kinker in het midden laat of die kennis aan de zuivere rede is ontleend of aan metafysische bespiegelingen, die de *fenomenale* wereld overschrijden.[37] Hij vindt deze ‘mystische’ kant van het dichten van groot belang. De wijsgerige onderwerpen hebben het voordeel dat ze in zichzelf al een ‘poëtische’ waarde hebben - ze ontstijgen namelijk aan de alledaagse wereld en herbergen al het denkbeeld van een ‘tweeslachtige natuur’ (ibid., XXI) in zich - waardoor ze alleen nog een ‘uitwendig-zinnelijken vorm’ (ibid., XXXV) nodig hebben. Zonder dat Kinker hier nu de nadruk op legt, veronderstelt het bezingen van een wijsgerig onderwerp toch een zekere mate van kennis bij de dichter. Het is in dit verband veelzeggend dat Kinkers eigen ‘wijsgerige poëzie’ door tijdgenoten nogal eens veroordeeld werd om het al te grote vertoon van kennis, dat zijn poëzie weinig toegankelijk zou maken.

Er is ook een belangrijk verschil tussen Kinkers visionaire ware dichter en de meer intuïtief opererende poëet bij Feith. Het verheven standpunt dat Kinker van de dichter

verwacht, vereist veel denkkracht. Als de dichter dit standpunt bereikt heeft, kan hij zich wagen aan het spel van het ‘aanschouwend denken’ en zijn publiek zo iets laten bevroeden van wat via een rationele analyse (bijna)

onbereikbaar is. We stuiten hier op een opvallende overeenkomst tussen Kinker en de Duitse *Frühromantiker* die al evenmin geloofden in een louter intuïtieve dichterlijke creatie.[38]

### *De dichter als de ware mysticus*

In veel poëticale verhandelingen van ná de Franse tijd wordt de suggestie gewekt, dat in de achterliggende periode de vrijheid ook op kunstgebied is doorgeslagen. De restauratieve tendens die bijvoorbeeld het politieke denken van na de Franse tijd kenmerkt, is derhalve ook in de poëticale discussie merkbaar. Het bekendste voorbeeld is Van der Palms verhandeling met de suggestieve titel: *Over het versmaden of veronachtzamen van de regelen der kunst*. De auteur construeert hierin een beeld van de kunstgeschiedenis, waarin een 'classicistische' periode ofwel een periode waarin de *ars* de *natura* dreigde te overwoekeren werd gevolgd door het andere uiterste, namelijk een hoogtij van 'kracht-geniën'. Deze dichters hadden aan niemand een boodschap, behalve aan zichzelf. Heel beeldend beschrijft Van der Palm deze volgens hem onzalige kunstontwikkeling:

> nu werd er een wedstrijd geopend van woestheid en buitensporigheid, van beuzelachtigheid en ongerijmdheid; waarin hij, die meest het gevoel kwetste, de verbeelding aan het hollen bragt, den goeden smaak beleedigde, of door hoogdravenden onzin het verstand spoorbijster maakte, den prijs der overwinning zou wegdragen! (Van der Palm 1824, 126).

Als een noodzakelijk antidotum bepleit Van der Palm een terugkeer naar beproefde kunstregels, zoals de norm van de eenvoud: de 'weelderige uitstorting van woorden en gevoelens' (ibid., 131) heeft een bewerking nodig, waarbij de dichter zich door zijn goede smaak moet laten leiden. De regels moeten wel ontleend zijn aan de natuur en haar schoonheidskenmerken, waarmee Van der Palm terugkeert naar de aloude gedachte van objectieve criteria, ontleend aan een universele natuur.

Deze restauratie van een achttiende-eeuws ideaal lag wat moeilijker voor auteurs die zich lieten inspireren door het filosofisch idealisme. Dit idealisme waarin de kunst haar oorsprong ontleende aan de geest van de kunstenaar en niet aan een objectieve natuur liet zo'n terugkeer naar de natuur als universeel criterium niet toe. Deze auteurs werden niettemin door dezelfde behoudende gedachte beïnvloed, dat de kunstenaar behoefte had aan bepaalde 'regels' die moesten voorkomen dat hij verviel in strikt particuliere hersenspinsels. Deze angst voor een op de spits gedreven eigenzinnigheid speelt bijvoorbeeld een rol in het werk van Van Reesema en Bakker.

Bij Van Reesema valt in diens *Verhandeling over het ware denkbeeld van dichterlijke Oorspronkelijkheid* een zelfde soort van redenering op als bij Van der Palm: de reactie op een periode van weinig karakteristieke kunst ontaardde in een opzettelijk nastreven van oorspronkelijkheid door het vermijden van alle voorbeelden en regels. Al snel verkeerde deze vrijheidszucht in buitensporigheid en ongeregeldheid, meent Van Reesema. De dichterlijke oorspronkelijkheid laat zich niet afdwingen; ze is afhankelijk van een bezielende aandrift, die de dich-

ter van nature eigen moet zijn. Wil de dichter echter zijn ‘schone gedachten’ openbaren, dan heeft hij daarvoor kennis nodig: de geest moet immers gematerialiseerd worden en daartoe moet de dichter bekend zijn met de stoffelijke wereld, met de voorwerpen die hij gebruikt om zijn ‘gevoel’ over te brengen. De dichter, meent Van Reesema, moet waken voor onbestemde denkbeelden, voor het toevoegen van een bovenzinnelijke strekking aan de materie, waarbij de geest zich dreigt te verliezen in ‘de oneindigheid’. Het lijkt erop, dat hij deze ‘moderne’ dichters - het gaat hem om de moderne epici als Klopstock en Milton, om dichters derhalve die zich wagen aan speculaties over het bovennatuurlijke - vooral verwijt, dat ze de grenzen van de menselijke kennis niet onderkennen. Bij Van Reesema vindt men een Bilderdijkachtig pleidooi voor een ‘wijsbegeerte’ in de geest van de Ouden: hij acht de kennis van de klassieken onmisbaar

> voor allen, die aan het dichterlijk genie niet de gestrengste oefening paren in het afscheiden en zuiveren der onjuiste begrippen, welke zich langzamerhand over het geheele veld der menschelijke kennis en uitdrukking hebben verspreid, ten einde hun innerlijk schoon gevoel ook in deszelfs wezenlijke schoonheid in hunne gedichten over te storten (Van Reesema 1819b, 96-98).

Van Reesema's ideale dichter ontleent zijn vormentaal aan de hem omringende buitenwereld en dit vergt een helder inzicht in de hoedanigheid van de natuur. De kennis van de natuur is geen enkele garantie voor een bevredigend dichterschap, maar zij is wel een voorwaarde voor de communicatie met het publiek. Net als Van der Palm is Van Reesema beducht voor het ‘krachtgenie’ dat slechts in een eigen fantasiewereld ronddoolt.

Nog uitgesprokener idealistisch betoont J.A. Bakker zich in verhandelingen uit de jaren twintig van de negentiende eeuw. Ook Bakker laat zich echter in zijn *Verhandeling over het ideäal* leiden door de behoefte aan matiging van een (vermeende) ontaarde vrijheidszucht in de kunst. Veelzeggend is het motto van deze verhandeling, dat Bakker ontleent aan Kinker: hierin wordt de natuur door Kinker benoemd als het beeld van de ‘ideale wereld’, waarin de kunstenaar ‘rondzweeft’. Ook bij Bakker is het doel van de kunst ‘de verwezenlijking van het Ideaal van het schoone en verhevene, in vormen uit de Natuur ontleend’. Het ideaal mag derhalve geen wilde fantasie van een ‘teugellooze verbeelding’ (Bakker 1824, 45-47) worden; het ideaal wordt kenbaar middels aan de natuur ontleende vormen. Deze vormen moeten voldoen aan basale verstandsbegrippen als ‘eenheid’ en ‘doelmatigheid’. Deze begrippen zijn geen kenmerken van het schone - zoals iemand als Van der Palm zou zeggen - maar wel voorwaarden. Bakker acht kennis voor de dichter dan ook van groot belang:

> Waar gevoel en eene rijke verbeeldingskracht brengen altijd, in hunne uitboezemingen, iets van het schoone en verhevene voort, en als de gezigtkreits van den Dichter door de wetenschappen is verruimd; dan wordt dit schoone en verhevene door den rijkdom der gedachten nog meer opgeluisterd, en nader aan het Ideaal gebragt (ibid., 84).

De kennis verruimt het scala aan mogelijkheden om idealen in aan de natuur ontleende vormen uit te drukken. Bakker sluit zich aan bij Van Reesema, waar

het gaat om een reserve bij de ontwikkeling van de moderne kunst, die zich volgens hen teveel aan dwepende, mystieke voorstellingen overgeeft. Het ging in een recent verleden mis, aldus Bakker, toen

> men de regelen van Eenheid en goeden smaak uit het oog verloor, of versmaadde, en het Ideaäl wilde uitdrukken, zonder de Natuur te baat te nemen, daar werden de voortbrengselen eener verhitte verbeelding voor uiting van waar gevoel, - verwarring, duisterheid en overdrevenheid voor rijkdom en stoutheid aangezien (ibid., 121).

Ook bij de idealist Bakker speelt de dichotomie gevoel-verbeelding, zo typerend voor het authenticiteitsdiscours, een belangrijke rol: een overspannen verbeelding levert onechte kunst op, juist omdat het verband met de natuur wordt losgelaten.

Verhelderend is Bakkers al in het derde hoofdstuk gememoreerde *Verhandeling van het menschelijk gevoel*, waarin hij een onderscheid maakt tussen het ware en valse 'mysticismus'.[39] De ware variant

> volgt de rede met een volkomen vertrouwen, zoo lang deze hetzelve geleidt, en daar waar deze ophoudt, doet het gevoel haar het oneindige beseffen, en dit besef genieten (Bakker 1826, 268).

Het valse 'mysticismus' daarentegen weigert zich grondig te verdiepen in de zaken die binnen het kenvermogen van de mens liggen; hij denkt dat te begrijpen wat boven het zinnelijke verheven is, alsof het oneindige aan hem is geopenbaard. Bakker betuigt zich juist ook met deze scepsis een ware Kantiaan: het oneindige is níet kenbaar met de zuivere rede, maar wel voelbaar met de praktische. Deze scepsis ontslaat de dichter niet van de verplichting zich op de hoogte te stellen van de kennis, ontleend aan de zuivere rede; met aan die wetenschap ontleende vormen kan hij zijn ideaal verzinnelijken: de natuur wordt zo een beeld van het spirituele in de mens.

## Conclusie

Aan het eind van dit hoofdstuk over de kennis van de ware dichter past een soortgelijke conclusie als na de hieraan voorafgaande drie hoofdstukken over het gevoel van de dichter. Ook hier valt in eerste instantie de eenstemmigheid op waarmee men het belang van de kennis voor de dichter onderstreept. Net als bij het gevoel van de dichter blijkt het echter om een schijnbare consensus te gaan: de verschillen tussen de poëticale uitgangspunten hebben consequenties voor de manier waarop de dichterlijke kennis wordt benaderd.

In de common-sense-benadering van het dichten ligt de kwestie het eenvoudigst. De dichter moet net als alle andere schrijvers over kennis beschikken om een onderwerp te kunnen kiezen en dit thema vervolgens helder uit te kunnen werken. Hij mag zich wat meer door zijn enthousiasme mee laten slepen en dit laten blijken door een zeker 'stilistisch vertoon', maar ook hij heeft niet het recht om te 'raaskallen'.

Weliswaar moeten auteurs uit deze hoek weinig hebben van een ingewikkelde wijsgerige theorievorming, maar dit staat in zekere zin los van

hun poëtica: ook de ideale wijsgeer moet uitgaan van een gezond verstand, dat rust op de ervaringen van het alledaagse leven.

Bij auteurs die zich door een empiristische benadering van de dichtkunst lieten leiden, is een tendens merkbaar om een onderscheid te maken tussen de kennis van de wetenschapper en van de dichter. De laatste wordt geacht zich meer door een 'zinnelijke' kennis te laten leiden. Ging het hierbij aanvankelijk vooral om een receptiekwestie: een gedicht moet een beroep doen op het gevoel en de verbeelding van het publiek, in tweede instantie bleek vooral bij Rhijnvis Feith de dichter zelf ook te kunnen drijven op een meer intuïtief inzicht.

Ook een idealistische benadering van de dichtkunst bleek een relativering van het belang van kennis voor de dichter te impliceren: de kennis wordt in deze kring niet als iets 'wezenlijks' beschouwd. Toch is die kennis wel van belang als het gaat om het 'materialiseren' van een 'ideaal' of 'zelfgevoel'. De dichter heeft een vorm nodig en hij moet die vorm ontlenen aan de stoffelijke wereld, al is het dan ook een schijnwereld.

Aan het eind van de onderzochte periode suggereert een aantal verhandelaars, dat met name Duitse dichters kennis als iets onbelangrijks zouden zien. Zij zouden zich weinig of niets gelegen laten liggen aan de onderzoeksresultaten van de wetenschap. De idealistisch geïnspireerde verhandelaars erkenden wel dat die wetenschap slechts uitspraken kon doen over de wereld van de *fenomena* en dat het dus geen absolute kennis betrof, maar dit gaf een dichter toch niet de vrijheid om zich een halfgod te wanen aan wie de waarheid zonder omwegen werd geopenbaard. De Duitse romantiek werd overigens door veel vaderlandse auteurs gezien als een cultus van het irrationele. Romantiek en *Sturm und Drang* lijken in de Nederlandse beeldvorming zo met elkaar te vervloeien. Overeenkomsten met bepaalde poëticale denkbeelden van romantische Duitse dichters werden over het hoofd gezien. Op deze receptiekwestie zal ik in de epiloog nog terugkomen.

Één zeer belangrijk kennisgebied, de kennis van de klassieke cultuur, is in dit hoofdstuk veronachtzaamd. In Nederland is het klassieke erfgoed in de poëticale discussie juist zeer belangrijk geweest en vandaar dat de relatie tussen het ware dichterschap en het beeld van de klassieke dichters in het volgende hoofdstuk centraal staat.

## Eindnoten:

1 Bray 1945, 94-98.
2 Waarbij het overigens geen uitgemaakte zaak was, wat dan wél tot de poëtica gerekend moest worden. Wanneer men er alleen de leer van de versificatie toe rekende, dreigde de status van de poëtica in het geding te raken. Zie hierover: Kibédi-Varga 1990, 11-15.
3 Brinkkemper/Soepnel 1989, 172. Aan de retorica kon de dichter bijvoorbeeld informatie ontlenen over hoe hij zijn publiek kon overtuigen. Zie: Spies 1985.
4 Wellek l981, 23.
5 *Woordenboek der Nederlandsche taal* XXVI, 403: lemma 'wijsbegeerte'; de eerste betekenis: 'In den ruimsten zin: begeerte naar wijsheid, het streven naar juiste kennis van de dingen en

hun oorzaken, en vand. ook toegepast op de kennis der wetenschappen en de menschelijke wijsheid en wetenschap als geheel'.

6 Kloek e.a. 1983, 78.

7 Over deze verhandeling van Bilderdijk: Van Eijnatten 1994.

8 Bilderdijk definieert de psychologie overigens niet zozeer als een nieuw wetenschapsgebied. Hij onderscheidt het gehele gebied van de 'wijsbegeerte' in de 'dialectica', de 'ethica' en de 'physica', die hij samenvat onder de noemer van 'de kennis van den mensch'. Terwijl de 'physica' de kennis van het lichaam bestrijkt, gaat het bij 'dialectica' en 'ethica' om 'zielkennis'. Zie: Bilderdijk 1783, 21.

9 Twee kwesties zijn door Van Eijnatten naar voren gehaald, die een afwijking markeren van Bilderdijks betoog met dat van bijvoorbeeld Van Alphen: in de eerste plaats het 'subjectivistische' standpunt dat Bilderdijk aan Mendelssohn ontleent, waarbij de 'zinnelijke perfectie' niet langer een kenmerk van het schone object is, maar van de indruk die het object bij de beschouwer achterlaat; in de tweede plaats Bilderdijks afwijking van de school van Baumgarten voor wat betreft zijn afwijzing van een *cognitio confusa. Zie*: Van Eijnatten 1994.

10 Van Eijnatten 1994, 110-112. Bilderdijk is in zijn benadering zelfs nog wat cerebraler dan Van Engelen, waar hij de idee van een esthetische meerwaarde van 'verwarde' denkbeelden ontkent. Bij de jonge Bilderdijk wordt zo dus ook de receptie van een kunstwerk tot een 'hebbelijkheid', tot iets wat men zich eigen moet maken door middel van oefening.

11 Overigens had de jonge Bilderdijk ook veel kritiek op Mendelssohn, die hij niet 'eenvoudig' genoeg vond in de uitwerking van de kunstregels. In een brief aan Feith, waarvan grote gedeelten verwerkt zouden worden in een bijlage bij de verhandeling uit 1783, suggereert Bilderdijk, dat Mendelssohns duisterheid voortkomt uit de al te sterke 'verkleefdheid' aan het 'stelsel van Baumgarten'. Zie: Feith 1994, 11. Bilderdijk concludeert dan: 'Zo lang men intusschen niet meer in deze stoffe heeft uitgewrocht, is er geen reden, om het gebruik der Theoretische schriften zo sterk aan te prijzen, als van Goens en van Alphen gedaan hebben'. Zie: Bilderdijk 1783, 12. Ongetwijfeld gaat het Bilderdijk onder meer om het belang dat Mendelssohn, net als andere Baumgartenadepten, hecht aan 'verwarde' denkbeelden in de schoonheidsleer.

12 Bilderdijk ontleent dit citaat aan 'een Modern stukje, dat op hogen prijs' wordt gesteld door hem. Blijkens een noot komt het citaat uit Hemsterhuis jr.'s *Aristée, ou de la divinité*. Zie: Bilderdijk 1783, 175.

13 Deze uitspraak ontleent Bilderdijk aan Marmontel. Zie: Van Eijnatten 1994, 99. Van Marmontel verscheen overigens in de jaren tachtig een vertaling van een deel van zijn poëtica in Brender à Brandis' *Taal- dicht- en letterkundig kabinet*. Een apart hoofdstuk van deze vertaling is gewijd aan 'de wetenschappen van een dichter'. Hierin vond de lezer alle traditionele argumenten voor een kennis van de dichter, maar ook een zekere reserve: 'beleezenheid' kan een dichter nooit bieden wat de ervaring hem geeft. Zie: Marmontel 1783, 131.

14 'Zie daar dien wijsgeerigen rijkdom, welken ik in alle onze Nederlandsche stukken meer wenschte te zien'. Zie: Van Engelen 1783, 241.

15 Dit vertrouwen in de mogelijkheid van een oorspronkelijke observatie is zeker niet algemeen in deze periode. Een uitgesproken sceptische benadering van deze materie is te vinden in een door Brender à Brandis uit het Duits vertaalde verhandeling van J.C. Schwabe. Schwabe legt de nadruk op de idee, dat de natuur als bron voor de dichter niet onuitputtelijk is. Het genie stuit uiteindelijk steeds op dezelfde natuurverschijnselen en zelfs de ontdekkingen van Newton doen hier niets aan af; ze zijn bovendien vaak ongeschikt voor een dichterlijke bewerking. De verschuiving van het dichterlijk object als uitgangspunt naar de subjectieve visie op dit object, zoals deze in Feiths poëtica valt te traceren, ontbreekt bij Schwabe. Een en ander leidt bij deze Duitse auteur tot een pleidooi voor de navolging van met name de klassieken; het betreft bij Schwabe overigens een duidelijke reactie op de Duitse geniecultus (Goethes *Werther* moet het ontgelden) van zijn tijd. Zie: Schwabe 1788; Kloek 1985, dl.2, 58-60.

16 De meer traditionele benadering van oorspronkelijkheid in de zin van een originele thematiek is in deze periode terug te vinden bij NN 1788. Deze anonymus houdt een pleidooi voor het gebruik in de poëzie van moderne vondsten op het gebied van het natuuronderzoek; hij lijkt zich op te werpen als een Nederlandse John Aikin die in *An essay on the application of natural history to poetry* (1777) het Engelse publiek een soortgelijke boodschap had voorgehouden. Zie: Abrams 1971, 304. Er is hier een link te leggen met de fysiko-theologische traditie: ook de auteur van deze *Proeve over het gebruik der natuuurkennisse in de dichtkunst* ziet de toepassing van de kennis der natuur in een religieus kader. Zie: Bots 1972.

17 Batteux/Ramler 1783, 2. Ramler heeft Batteux' *Cours de helles lettres* (1753-1755) in het Duits vertaald; tussen 1756 en 1774 verschenen vier drukken van dit werk, waarin Ramler steeds wijzigingen aanbracht.
18 Scherpe 1968, 77-78.
19 Buijnsters 1963, 110-111. In vergelijking met de Duitse theorievorming over het leerdicht is hier weinig aandacht voor het genre. In het achttiende-eeuwse Duitsland speelt, zoals Siegrist beschrijft, de 'verzinnelijking' (in Baumgarteniaanse zin) van de moraal een grote rol. Aanvankelijk bekijkt men het genre vanuit een pragmatisch, didactisch perspectief. In de loop van de achttiende eeuw wordt de betrokkenheid van de auteur meer benadrukt. Zie: Siegrist 1974, 71.
20 Het betreft hier een ook in deze periode in de Duitse theorievorming optredende subjectivering van het leerdicht ofwel een 'Lyrisierung der Didaxe'. Zie: Jäger 1970, 571.
21 In 1809 schreef Feithoverigenszelfinde voorrede van het vierde deel van zijn *Oden en gedichten*, dat hij het genre van de 'wijsgeerige Ode' in de Republiek had geïntroduceerd. Zie: Oosterholt 1994, 38.
22 Het is de vraag in hoeverre deze vermeende critici van Cats werkelijk hebben bestaan. Ze passen in het beeld dat door patriotten in deze periode wordt geschapen van een immorele elite, die weinig oog zou hebben voor de vaderlandse deugden in Cats' dichtoeuvre. Zie: Kloek t.p.
23 Typerend voor De Bosch' retorische benadering van de dichtkunst is zijn bede aan het eind van de voorrede bij de verhandeling over de *Ilias*: 'Laaten de Nederlandsche dichters derhalven dit van [Homerus] leeren, dat zy poëzy van proza, niet alleen door voetmaat en toonval, maar door gepaste kenspreuken, en schilderächtige voorstellen, weeten te onderscheiden, en dat zy in 't byzonder acht geeven, om hunne dichtstukken met die verhevene en wonderbaare beeldtenissen te verryken, waar door het menschlyk verstand word opgewekt, om deel te neemen in hun werk, en aangemoedigd ter omhelzinge van waarheid en deugd, 't geen het voomaame doeleinde van onze verhandeling is'. Zie: De Bosch 1788, XIII-XIV.
24 Wiskerke 1995, 264-267.
25 Het is frappant hoe ná 1800 de hoeveelheid verwijzingen en noten in poëticale verhandelingen afneemt. De idee dat een denkbeeld voor zichzelf moet kunnen spreken, past goed in het common-sense-denken met zijn anti-theoretische tendens, zoals beschreven in het tweede hoofdstuk.
26 Het is goed mogelijk, dat De Vries en Van Kampen hier aan een opeenvolging van periodes in de achttiende eeuw denken: het begin van de eeuw wordt dan gekenmerkt door een weinig bevlogen, inhoudelijk teveel uitgesponnen dichtkunst (een typerende figuur uit deze periode is Feitama), terwijl omstreeks de helft van de eeuw een periode van dichtende ambachtslieden aanbreekt (de 'genootschapsdichters', die alleen met verstechniek bezig waren). Dit zou dan ook de periode kunnen zijn waarin de wijsbegeerte zelf ontspoord is geraakt: de dichteres De Neufville zou hiervan een voorbeeld kunnen zijn. De Vries vindt haar 'eene vrouw van veel *studie* en belezenheid, eene ijverige minnares van wijsgeerte en natuurkunde, doch haar ontbrak het noodig vernuft, om, de natuur in hare diepste schuilhoeken opsporende, de voorwerpen met den glans der verbeelding op te helderen'. Zie: De Vries 1809, 246. David van Lennep beschouwt deze praktijk van rijmelaars als symptoom van de laatste fase van cultureel verval: zelfs de wijsbegeerte is dan ontaard, zodat ook de meer 'redenerende dichtkunst' niet meer gedijt. De dichter rest niets anders dan loos technisch vertoon. Zie: Van Lennep 1811.
27 Bavinck 1906, 103-122; 160-162.
28 Het is onder meer op basis van een uitspraak als deze, dat ik vraagtekens zet bij de veronderstelling van Van den Berg en Kloek, als zou het verstand bij Bilderdijk een bescheidener rol vervullen dan de verbeelding. Zie: de inleiding van Van den Berg/Kloek bij Bilderdijk 1995, 31. Dweperij wordt door Bilderdijk vooral met een ontsporen van de verbeelding geassocieerd en in het verlengde daarvan met een 'stelselzucht' (die vooral de Duitsers eigen zou zijn), waarin de afstand met de 'natuur' steeds groter zou worden.
29 Bilderdijk gaat in deze passage zelfs nog wat verder: hij suggereert, dat een diepgaande 'natuurkundige' kennis van een object het observeren ervan niet zozeer tot een droge affaire maakt, maar juist bevorderlijk is voor het plezier dat men aan die observatie beleeft. De natuurkundige die weet dat groen licht bestaat uit de vermenging van geel en blauw zal alleen maar meer gemeten dan de onwetende. Hij gaat hier lijnrecht in tegen het betoog van Feith, die dit soort van kennis voor de kunstenaar overbodig en vaak zelfs storend vond.
30 Inleiding Van den Berg/Kloek bij: Bilderdijk 1995, 55.

31 Van Eijnatten merkt over deze materie op: “Volgens Bilderdijk hebben we hoe dan ook betrouwbare waarnemingen nodig, dat wil zeggen kennis van de schijn, om op een verantwoorde manier iets zinvols over de wereld te kunnen zeggen [..] Bilderdijk maakt onderscheid tussen hypothesen, veronderstellingen die nauwkeurig overeenstemmen met de zintuiglijke wereld van de schijn, en ware beginselen, de principes die tot de ‘hogere’, aanschouwende vorm van kennis behoren”. Zie: Van Eijnatten t.p.

32 Het zal duidelijk zijn, dat ik meer overeenkomsten zie tussen de jonge en wat oudere Bilderdijk dan Van Eijnatten. Wat blijft staan, is dat de grondslag van Bilderdijks denken in de loop van zijn literatuurkritische loopbaan een andere is geworden: zijn vroegere rationalisme heeft plaats gemaakt voor een religieus-metafysische verering van het gevoel. Het is echter curieus hoe Bilderdijk erin slaagt een aantal oude denkpatronen een plaats te geven in zijn nieuwe poëtica, eigenlijk op dezelfde manier waarop hij van Homerus een ‘gevoelsdichter’ avant la lettre maakt.

33 Van Eijnatten merkt op dat Bilderdijks “achttiende-eeuws pleidooi voor empirisch en analytisch onderzoek [..] hem [..] diskwalificeert als een ‘all round’ romanticus van het kaliber van Coleridge”. Zie: Van Eijnatten t.p. In een recente studie is er Simpson veel aan gelegen om Coleridge juist als een aanhanger van de ‘British common sense’ te presenteren, als iemand die trots is op de Engelse empirische traditie van Bacon en Locke. Zie: Simpson 1993, 43.

34 *Woordenboek der Nederlandsche taal* XXVI, 405.

35 Interessant is hier de verwijzing naar Herder, die de wijsgerige stelsels van de klassieken prefereert boven de moderne, omdat de laatste te fragmentarisch zijn en door hun gebrek aan eenheid geen inspiratiebron zijn voor dichters. Voor Herder, en Kinker sluit zich hierbij aan, is dit ook de verklaring voor de bloeiperiode van het leerdicht bij de klassieken. Zie: Kinker 1819, XI-XVI. Er is hier een verrassende overeenkomst met Bilderdijks bewondering voor de ‘ware wijsbegeerte’ van de Ouden, waarin de natuur nog als een geheel werd beschouwd. Kinkers afschuw van het ‘declamatorische’ heeft ook te maken met zijn eerbied voor de dichterlijke vorm als drager van de esthetische Idee: als een dichter gaat ‘declameren’ houdt hij op dichter te zijn.

36 Op zich acht Kinker het leerdicht een oninteressant genre, maar zijn ideale poëzie staat uiteraard wel in de traditie van wat eerder in het hoofdstuk de wijsgerige ode werd genoemd. Kinkers visie op dit genre doet denken aan de ontwikkeling die het leerdicht in Duitsland doormaakte bij iemand als Schiller. Jager zegt over deze ontwikkeling die hij verbindt met de filosofie van Kant: ‘Die ästhetische Vemunft verselbständigt sich gegenüber der theoretischen und moralischen’. Zie: Jäger 1970, 574.

37 Dit probleem keert bij Kinker steeds terug, waarbij onduidelijk blijft of hij de filosoof in staat acht om zich metafysische kennis te verwerven. Zoals bekend was Kinker ontevreden met de wijze waarop Kant de kloof tussen de zedelijke en stoffelijke werelden liet bestaan. Zie: Johannes 1992, 200-202.

38 Behler 1992, 21.

39 De gekozen terminologie zal ongetwijfeld ingegeven zijn door de ophef die Borgers *Disputatio de mysticismo* (1820) had gemaakt in Nederland. Zie: Van der Woude z.j., 24-28.

# 6
# Over de studie der Ouden: de ware dichter en de klassieken

## Inleiding

> Natuur, in rijpe jeugd, ging menig' leeftijd zwanger,
> Eer ze één' Homerus schiep, één' waar, één' roemrijk' zanger!
> En, zoo ze in 't gungstigst uur, na langgerekte dracht,
> Dat wonder van heel de aard in 't eind te voorschijn bracht,
> 't Was eenig; en zy-zelv, in d' arbeid als bezweken,
> Behoefde een wareldtijd om nieuwe kracht te kweken,
> Eer ze andermaal 't Heelal zijn weerga toonen kon.
> 't Gestarnt' verving de plaats van de uitgedoofde Zon,
> Om, met ontleenden glans of flaauwe vonkelstralen,
> De duisterheid der nacht te danken voor zijn pralen.
> Zoo is, zoo was Virgyl, zoo 't gantsche Dichtrendom,
> Dat, na Homerus eeuw, aan Pindus hemel glom
> (Bilderdijk 1811, 3-4).

Met dit loflied op Homerus begint Willem Bilderdijk zijn berijmde poëtica *De kunst der poëzy*. Homerus wordt hierin gepresenteerd als het archetype van de ware dichter. In de periode rondom 1800 is Bilderdijk bepaald niet de enige Homerusbewonderaar: het is niet eenvoudig om in Nederlandse verhandelingen of gedichten een negatief geluid te vinden over de Griekse heldendichter. En niet alleen Homerus, maar eigenlijk alle klassieke dichters worden met veel egards behandeld.[1] Toch is er in de jaren tussen 1775 en 1825 in de vaderlandse poëticale discussie wel degelijk sprake van een ontwikkeling in de benadering van schrijvers uit de klassieke oudheid. Het groeiend historisch bewustzijn heeft ook voor de receptie van de oude Griekse en Romeinse dichters consequenties: de inhoud van hun poëzie wordt meer en meer gerelateerd aan de klimatologische, geschiedkundige, religieuze en culturele context waarin deze klassieke gedichten zijn ontstaan. Het ligt voor de hand dat de aandacht voor karakteristieke in plaats van universele kenmerken van de Griekse en Romeinse kunst op den duur zou leiden tot een ondermijning van de modelwaarde van de klassieke poëzie en in Nederlandse poëticale verhandelingen uit de decennia voor en na 1800 is die tendens dan ook hier en daar merkbaar. Dit neemt niet weg dat hier te lande de positie van de klassieken een zeer sterke bleef, zeker in vergelijking met andere Europese landen.[2] In dit hoofdstuk gaat het om de relevantie van deze receptie van de klassieken voor de discussie over het ware dichterschap.

In het beeld van de ware dichter, zoals dit in de Renaissance gangbaar was geworden, speelde de klassieke cultuur uiteraard een grote rol. Niet alleen vormden de werken van voorbeeldige auteurs uit de Oudheid een soort van basisbibliotheek voor de aankomende dichter, maar ook na de afronding van de letterkundige opleiding werd deze geacht zich te meten met klassieke auteurs als Homerus, Vergilius en Horatius. Impliciet veronderstelden de voorstanders van deze krachtmeting met illustere voorgangers uit een ver verleden dat poëzie tijdloos behoorde te zijn en dat de mens sinds de Griekse en Romeinse oudheid niet wezenlijk was veranderd. De in bijvoorbeeld de zeventiende eeuw populaire praktijk van het vertalen, imiteren en aemuleren van werken uit de klassieke oudheid kon slechts gedijen in een tijdvak, waarin de dichter vooral universele waarheden behoorde te verwoorden. De oorspronkelijkheid van diens gedachtegang stond niet voorop en een al te grote originaliteit was zelfs suspect: de nadruk lag eerder op kleine variaties in een bekend patroon of wat Mortier een ‘esthétique de l'écart’ (Mortier 1982, 24) heeft genoemd. Een vruchtbare bodem voor onderzoek naar intertekstualiteit zou men het in meer hedendaagse termen kunnen noemen.

Natuurlijk is het voorgaande enigszins gechargeerd: Schenkeveld-van der Dussen heeft in verschillende bijdragen aandacht gevraagd voor een ‘anti-idealistische’ poëtica bij dichters als Bredero (1585-1618) en Jan Six van Chandelier (1620-1695).[3] Ook zij onderstreept echter dat deze auteurs uitzonderingen zijn die de regel van een dichterschap, gericht op de expressie van het universele, bevestigen. Het is pas in de achttiende eeuw dat de aandacht voor details uit het dagelijks leven serieus wordt genomen in poëticale verhandelingen.

Ook de praktijk van het imiteren en aemuleren van klassieke meesterwerken zelf was in de zeventiende eeuw niet onomstreden. Warners wijst in zijn ‘klassieke’ artikel over deze praxis op de strijd tussen Homeristen en Maronisten, tussen de aanhangers van de Griekse heldendichter en zij die het werk van Vergilius superieur achtten.[4] Een belangrijke strijdvraag in dit conflict was welk criterium zwaarder woog bij de evaluatie van het dichterlijk werk: de oorspronkelijkheid van Homerus of de geacheveerdheid van zijn navolger Vergilius. Een echo van deze kwestie klinkt door in de boven geciteerde versregels van Bilderdijk. Nog geruime tijd zou de perfectie van Vergilius het winnen van de ‘ongesiepen diamant’, het beeld waarmee het werk van Homerus wel werd getypeerd. Dit soort van meningsverschillen laat onverlet dat men het er in het algemeen over eens was dat een dichter zich niet aan de klassieke traditie kon onttrekken; als men al meent af te kunnen wijken van het klassieke voorbeeld, dan betreft het vooral een vertaling van de heidense mythologie in een voor de moderne tijd passender christelijk gewaad.[5]

De Franse *Querelle des anciens et des modernes* wordt wel beschouwd als het begin van de (Franse) Verlichting, waarbij dan vooral gedacht wordt aan de breuk die deze pennenstrijd markeert met de periode van de Renaissance, waarin de positie van de klassieken bijna onaantastbaar was. Jauss beschouwt de *Querelle* als een proces in drie fasen: in de eerste periode attaqueerden de modernen onder aanvoering van Perrault de aanhangers van de navolging der klassieken met als belangrijkste argument, dat de vooruitgangsgedachte niet alleen op de weten-

schappen maar ook op de kunsten van toepassing was. De Franse kunstenaars in de tijd van Lodewijk XIV hielden zich, meenden de *modernes*, veel beter dan de klassieken aan de regels van de goede smaak. De *anciens* reageerden hier in de tweede fase van het conflict op door te wijzen op de verschillen in zeden tussen het tijdvak van Homerus en dat van Racine: Homerus kon dan ook slechts naar de conventies van zíjn tijd worden beoordeeld. In de laatste fase van de strijd kwam men tot een compromis: naast het tijdloos schone veronderstelde men ook een categorie van een meer aan modes onderhevige schoonheid, naast de 'beauté universelle' dus een 'beau relatif'. Daarmee was de historische benadering van kunst uit het verleden tot op zekere hoogte gelegitimeerd.[6]

Dit historisch bewustzijn leidde in de achttiende eeuw niet meteen tot een radicale vorm van cultuurrelativisme: in het algemeen liet men de 'classicistische' poëtica onaangetast. Wel ontstond er zoiets als een smaak voor het 'primitieve', een kwaliteit die ook terug te vinden zou zijn in de vroege poëzie van Homerus. Homerus werd in deze optiek op één lijn geplaatst met de bijbelse dichters en in de loop van de achttiende eeuw ook met Ossian. De spanning tussen de traditionele, 'classicistische' poëtica en deze smaak voor het 'primitieve' is door Wellek getypeerd als een 'double standard'. Het onderkennen van historische veranderingen op poëticaal gebied, meent Wellek,

> soon changed into a recognition of the existence of two kinds of poetry, the natural poetry of rude, barbarous manners, and the universal poetry based on the eternal principles of taste derived from Greece and Rome. Many antiquaries and literary historians, even late in the 18th century, upheld such a double standard of poetry. They do not abandon their belief in neoclassical principles, but at the same time they profess a liking for and delight in the primitive, the popular, and the naive (Wellek 1981, 28).

De klassieken blijven de maat der dingen: het was in Griekenland en later in Rome dat de kunst tot volle wasdom kwam. De universele smaak die toen ontstond, werd in de tijd van de Renaissance herontdekt. Met name in de geschiedenis van de Griekse kunst onderkent men echter een voorfase, een meer primitief stadium van de cultuur. Primitivistische opvattingen gaan zo ook een rol van betekenis spelen in de benadering van met name de vroeg-Griekse 'klassieken', waarbij vooral aan Homerus gedacht moet worden.

Wat behelst dit 'primitivisme' eigenlijk? Abrams heeft de 'primitivist' getypeerd als 'someone who prefers what is "natural" [..] to what is "artificial"' (Abrams 1993) 169). De primitivistische benadering is dan ook niet alleen een achttien-de-eeuws fenomeen. Al in de periode van de klassieke oudheid zelf speelde deze cultuurvisie een belangrijke rol. Legio zijn de klachten bij zowel Grieken als Romeinen over een verval van de oorspronkelijke cultuur onder invloed van uitheemse, decadente krachten. Daar tegenover stelt men de inheemse *puritas*: zo meent Quintillianus dat de schrijvers uit zijn tijd zich moeten laten inspireren door de krachtige, archaïsche en eenvoudige stijl van Ennius.[7] De 'moderne' schrijfkunst, impliceert hij hiermee, is te gekunsteld geworden, te ver verwijderd ook van de oorspronkelijke 'natuur'.

Het klassieke primitivisme omvatte niet alleen ideeën over het verval van een Attische stijl, maar behelsde ook een theorie over het ontstaan van de taal. Bij

Lucretius vindt men de idee, dat de eerste taal van de mens natuurlijk, spontaan en gepassioneerd was.[8] In de achttiende eeuw werd deze taaltheorie verbonden met een theorie over het ontstaan van de dichtkunst: de gevoelsexpressie waarmee de eerste taal van de mens samenviel, was ook de eerste poëzie-uiting. Niet de moderne dichtkunst met haar uitgebalanceerde vormen uiteraard, maar wel de poëzie van het gevoel en de verbeelding.

Het beeld van de eerste mens als de eerste dichter, wiens poëzie bestond uit een spontane gevoelsexpressie, uit de taal van de hartstochten en de verbeelding is in veel achttiende-eeuwse verhandelingen terug te vinden. Poëzie was volgens deze primitivistische benadering derhalve mogelijk zonder artificiële huipmiddelen. Dit inzicht kon makkelijk aanleiding geven tot de overtuiging dat de *ars* of *technè* van de dichter weinig te maken had met het wezen van de dichtkunst. Dichter is of wordt men door de talenten die men heeft meegekregen, net zoals dit bij de primitieve dichters noodzakelijkerwijs het geval was. Het ontbrak die primitieve dichter immers niet alleen aan kunstmiddelen, maar ook aan modellen of voorgangers in het metier. Het beeld van de primitieve oorspronkelijke dichter was van invloed op de opvattingen over het ware dichterschap, al bleef Welleks 'double standard' lang bestaan.

In het kader van dit hoofdstuk over de ware dichter en de klassieken gaat het niet om het primitivisme zelf, maar om de invloed die deze achttiende-eeuwse beschavingstheorie heeft uitgeoefend op de benadering van dichters uit de Oudheid.[9] Zoals gezegd, een deel van de cultuur van de Oudheid, namelijk de (vroeg-)Griekse, werd met dit primitivisme verbonden. Het beeld van met name Homerus ging steeds meer gelijkenis vertonen met dat van de bijbelse dichters en in een later stadium ook dat van Ossian. Homerus werd het oorspronkelijke genie, de dichter die het zonder voorbeelden moest stellen en die, nog niet gehinderd door de abstracte woordenschat van de moderne wetenschapper, schilderde met woorden. Homerus' originaliteit wordt in de achttiende eeuw steeds vaker positief afgezet tegen het gebrek aan oorspronkelijkheid bij Romeinse dichters in het algemeen en Vergilius in het bijzonder.[10]

De primitivistische benadering van een klassiek dichter als Homerus is van invloed op de rol die de studie van klassieke werken speelt in de ontwikkeling van het dichterschap. Aan Homerus ontleent men niet zozeer bruikbare gedachten of beelden, maar veeleer kan men bij hem observeren hoe het dichten idealiter in z'n werk gaat. Door te bestuderen hoe Homerus de 'natuur' gebruikte in zijn dichtwerk kan de aankomend dichter leren zelf die 'natuur' te exploreren. Het model leert de jonge dichter zelf te denken, zelf te kijken en zelf te voelen. De praktijk van de traditionele *imitatio* en *aemulatio* komt zo onder vuur te staan. De afhankelijkheid van het voorbeeld wordt minder groot.

Primitivisme impliceert het geloof in een universele natuur. Het veronderstelt dat mensen in aanleg hetzelfde zijn en dat het slechts de cultuur is die de verschillen tussen de volkeren doet ontstaan. De dichter doet er volgens de primitivist goed aan terug te keren naar de natuur, omdat zijn poëzie daardoor aan levendigheid en kracht wint. Een belangrijk vertegenwoordiger van dit standpunt is de ook in Nederland veel vertaalde Schotse hoogleraar in de retorica Hugh Blair (1718-1800).[11] Hij heeft zich vooral ook ingezet voor het werk van Ossian, waarbij hem er veel aan gelegen was om aan te tonen dat het werk van

de Keltische bard in een aantal opzichten verwantschap vertoonde met de poëzie van Homerus. Onafhankelijk van elkaar, meent Blair, waren Homerus en Ossian trouw aan de wetten van de natuur.

Belangstelling voor primitieve culturen kon echter ook leiden tot de overtuiging, dat de menselijke natuur veranderlijk is en afhankelijk van de geest van de tijd en van een volk. Tot dit cultuurrelativisme komt de Duitser Johann Gottfried Herder (1744-1803) onder meer door zijn onderzoek naar de bijbelse poëzie. Bij hem vindt men een grote bewondering voor met name de Griekse cultuur, maar de kwaliteit van de Griekse kunst verklaart hij juist door te wijzen op de oorspronkelijkheid ervan. Het is een kunst die op een volmaakte wijze de geest van het Griekse volk in een specifiek tijdvak en klimaat openbaart. Met name het Frans-classicisme wordt door Herder bekritiseerd omdat het de geest van een imitatie ademt. Een modern dichter behoort rekening te houden met het volk waar hij voor dicht en dit volk stelt andere eisen aan de kunst dan de Grieken en Romeinen.

Het Herderiaanse cultuurrelativisme klinkt door in de discussie over het verschil tussen het naïeve en sentimentele (Schiller) en wat later tussen het klassieke en romantische (hij Friedrich en August Wilhelm Schlegel bijvoorbeeld). In zekere zin wordt de draad van de *Querelle* hier nog eens opgepakt, maar de overtuiging dat er geen terugkeer meer mogelijk is voor de moderne mens, of het nu naar het stadium van het primitieve of klassieke is, wordt sterker. De contemporaine dichter kan slechts zijn bewondering uiten voor de klassieke cultuur, maar zelf zal hij een andere weg moeten inslaan. Het gaat hier bijvoorbeeld om de admiratie voor de Griekse cultuur van Schiller en Goethe, die wel met de term ‘neo-classicisme’ in verband wordt gebracht. Dit neo-classicisme verwijst dan naar een beweging die teruggaat op Winckelmanns meer ‘historistisch’ getinte belangstelling voor de oude Griekse cultuur. Een verwarrende term in internationaal perspectief, omdat hetzelfde predikaat in Angelsaksische landen nogal eens met de ‘doctrine classique’ in verband wordt gebracht.[12]

Wat is er vóór 1775 in de Republiek merkbaar van de *Querelle* en daarmee samenhangend van een verandering in de benadering van de klassieken? Deze vraag kan bij gebrek aan onderzoek hiernaar slechts gebrekkig beantwoord worden. Op het eerste gezicht lijkt hier te lande de zogenaamde *Poëtenoorlog* een equivalent te zijn van de Franse *Querelle*. Terecht wijst Wiskerke op het problematische van deze vergelijking: in de *Poëtenoorlog* stond immers niet de status van de klassieken ter discussie, maar wel de modelwaarde van de grote zeventiende-eeuwse dichters en met name van Vondel.[13] De tegenstanders van de Vondelianen, onder wie Justus van Effen, zou men nog kunnen vergelijken met de Franse partij van de *modernes*, omdat ook zij veel waarde hechten aan een regelpoëtica, gebaseerd op de criteria van het gezond verstand en de goede smaak. Strikt genomen moet men echter ook de Vondelianen tot de ‘modernen’ rekenen, omdat zij een *point de perfection* mogelijk achten in de post-klassieke tijd.

Opvallend is een opstel van Petrus Paludanus (1742-1774) *Over de navolging* uit 1763, gepubliceerd in de *Nieuwe bydragen tot opbouw der vaderlandsche letterkunde*. Hierin treft men kritiek aan op die dichters die teveel op een regelpoëti-

ca drijven. Een en ander loopt uit op een pleidooi voor de aloude praktijk van het imiteren en aemuleren van voorbeeldige dichters uit het verleden, hetgeen minder verwondert als men weet dat Paludanus zich vooral beroept op Vossius' *De imitatione*. De tendens om de wederopleving van de vaderlandse letteren te zoeken in een filologische praktijk naar het voorbeeld van de studie der klassieke talen vindt men vooral in de kring van de *Maatschappij der Nederlandsche letterkunde*, waartoe ook Paludanus behoorde.[14] Een belangrijke inspiratie in dit milieu was de tekstkritische arbeid van Balthazar Huydecoper (1695-1778) uit de eerste helft van de achttiende eeuw. Huydecoper had met zijn detailkritiek op Vondels vertaling van Ovidius' *Metamorfosen* (1730) laten zien hoe gevaarlijk een kritiekloze imitatie van inheemse dichters kon zijn.

In dit hoofdstuk gaat het om de verschillen in benadering van de klassieken en de consequenties daarvan voor de opvattingen over het ware dichterschap. Is ook in het vaderlandse poëticale discours sprake van een primitivistische herinterpretatie van (een deel van de) klassieke auteurs? Valt hier iets te traceren van een Herderiaans cultuurrelativisme en in het verlengde daarvan van ideeën over een nationaal, specifiek Nederlands volksdichterschap?

Ruw gesproken kan men van twee benaderingen van de klassieken spreken: de 'primitivistische' en de 'cultuurrelativerende'. De traditionele 'filologische' optiek waarbij vooral de eeuwigheidswaarde van de klassieken wordt benadrukt en geen aandacht uitgaat naar de context (het tijdvak, het klimaat etcetera) waarin de werken tot stand zijn gekomen is in onversneden vorm bijna niet meer terug te vinden. Een laatste zeer uitgesproken voorbeeld van de traditionele benadering waarbij een klassiek auteur als een meer of minder getalenteerde 'buurman' wordt beschouwd is Jan Macquets 'beruchte' *Verhandeling over de voortreffelijkheit der oude en hedendaegsche poëten* uit 1764. Zonder zich druk te maken over de validiteit van zijn aanpak vergelijkt Macquet in deze verhandeling fragmenten uit het werk van klassieken en van moderne vaderlandse auteurs. Zijn conclusie is dat de Nederlandse dichters als het ging om de kwaliteit van hun beschrijvingen, gelijkenissen en epitheta niet voor de klassieken hoefden te wijken, terwijl zij op hun 'collegae' voor hadden dat hun werk in de regel minder onkuis, minder eerloos was.

Rijklof Michaël van Goens heeft, er is door verschillende twintigste-eeuwse literatuurhistorici aandacht aan besteed, Macquets vergelijkend warenonderzoek gebruikt om aandacht te vragen voor een beschouwingswijze waarin meer rekening wordt gehouden met culturele, religieuze en klimatologische factoren.[15] 'De botsing tussen Macquet en Van Goens is te beschouwen als een verlate Nederlandse bijdrage aan de fameuze *Querelle des anciens et des modernes*' (Van den Berg 1993a, 340). Overigens betoont Macquet zich in zijn latere werk weinig halstarrig: in de driedelige *Proeven van dichtkundige letteroefeningen* (1780-1786) laat hij zijn aanvankelijke chauvinisme varen en meent nu dat de klassieken de beste gidsen zijn voor jonge dichters. Een navolging van Hooft en Vondel acht hij minder gewenst, omdat hij betwijfelt of aanstormende talenten in staat zijn om de gebreken in het werk van de zeventiende-eeuwers te onderscheiden van de fraaie passages.

Zelfs bij Macquet vindt men een 'primitivistisch' argument voor de navolging der klassieken. De kunst behoort weliswaar, stelt Macquet, een nabootsing van de

schone natuur te zijn, maar zo'n directe natuurnavolging is voor de moderne dichter een probleem. De klassieken stonden dichter bij de natuur en kunnen daarom de rol van intermediair vervullen. In Macquets werk wordt dit argument weinig uitgewerkt: hij gebruikt de klassieken vooral in een normatieve context. Uit de voorbeeldige werken van Homerus en Vergilius vallen regels, bij Macquet vooral op genregebied, te destilleren, waaraan de moderne poëzie kan worden getoetst. Bij andere vaderlandse auteurs uit deze periode zal het primitivisme echter een centrale rol gaan spelen in de benadering van de klassieken. Dit geldt vooral ook voor auteurs die in het derde hoofdstuk in verband zijn gebracht met de common sense-benadering van de poëtica. Voor een aantal meer theoretisch georiënteerde verhandelaars is dit primitivisme al weer een gepasseerd station. Zij laten zich leiden door het Herderiaanse cultuurrelativisme.

## De primitivistische benadering van de klassieken

### *Jeronimo de Bosch: het schildertalent van Homerus*

In 1783 publiceert Jeronimo de Bosch zijn *Dicht-kundige verhandeling over de regelen der dicht-kunde*, bij uitstek een pleidooi voor de navolging der klassieken. De Bosch beoogt een hervorming van de vaderlandse dichtkunst, maar hij ziet weinig heil in de door Van Alphen bepleite esthetische vorming. Zeventiende-eeuwse dichters als Hooft en Vondel waren al doordrongen van het belang van de navolging der klassieken, stelt De Bosch. Helaas is het werk van Hooft en Vondel zelf al te gebrekkig - hierin geeft De Bosch Van Alphen gelijk - om er een modelstatus aan te verlenen. De kunst van de klassieken echter heeft de tand des tijds glorieus doorstaan en de moderne dichter doet er goed aan bij Homerus en Vergilius te rade te gaan.

Het is opmerkelijk dat De Bosch zijn voorstel lanceert als een hervorming. Hij veronderstelt blijkbaar dat de navolging der klassieken geen regel is in de vaderlandse poëziepraktijk.[16] De Bosch verzet zich tegen een normatieve benadering van de dichtkunst en men mag vermoeden dat de contemporaine dichters naar zijn smaak teveel op regelpoëtica's steunden. Regels op bijvoorbeeld genregebied, bij iemand als Macquet een groot goed, zeggen De Bosch niet zo veel. Het zijn ook niet de genreregels die de werken van klassieke auteurs voor De Bosch interessant maken.

De klassieken blonken volgens hem uit in dit aspect van de dichtkunst dat er volgens hem het wezen van uitmaakt: het ‘schilderen’ van denkbeelden waarbij vooral aan figuurlijk taalgebruik gedacht moet worden. Deze essentiële poëtische kwaliteit valt niet te beredeneren; de jonge dichter kan zich het ‘schilderen’ slechts eigen maken door de studie van een voorbeeldige praktijk. De Bosch plaatst zich hiermee in de traditie van de *je ne sais quoi*-gedachte, van een goede smaak waarover niet geredekaveld kan worden. In zijn verhandeling *Over Homerus' Ilias* (1788) lijkt hij deze traditie te willen ontdoen van haar elitaire trekjes: een intensieve omgang met de klassieke meesterwerken is immers alleen een ontwikkelde minderheid gegeven. De Bosch somt in deze verhandeling een aantal beeldende ‘sieraden’ uit het werk van Homerus op, uiteraard in vertaalde vorm. Ook de niet klassiek-geschoolden kunnen nu met behulp van De Bosch'

analyse de werkwijze van Homerus navolgen. Zijn hervormingsprogramma was derhalve geen wassen neus.[17]

De nadruk op de beeldende kwaliteiten past uiteraard in een primitivistische context - het schilderen vergt immers een levendige verbeelding, eigen aan de mens die nog niet van de natuur vervreemd is geraakt - maar dit element treedt bij De Bosch nog maar weinig op de voorgrond. Hij benadrukt vooral het universele van de klassieken en de moderne dichter kan aan hen gedachten ontlenen, die ook nu nog relevant zijn. Wel memoreert ook De Bosch aan het eind van zijn *Verhandeling over de regelen* het bekende argument, dat de 'Ouden' jonge dichters kunnen leren hoe voorwerpen uit de natuur een 'zinnelijk vermaak' te weeg kunnen brengen. De 'Ouden' leiden de jongeren zo terug naar de natuur, waarbij De Bosch overigens een verwijzing opneemt naar Macquet, die immers hetzelfde beweerde.

Traditioneel in het werk van De Bosch is ook zijn vasthouden aan de aloude praktijk van het imiteren en aemuleren van modellen. In grote lijnen volgt hij in dit opzicht de zeventiende-eeuwse theorie. Ook bij Vossius was de slaafse kopiëring van het voorbeeld uit den boze, maar anderzijds is het louter drijven op 'eigen vernuft' pure verwaandheid, aldus De Bosch. De jonge dichter behoort zich de gedachtewereld van de 'Ouden' eigen te maken - die wereld is immers ook de zijne - en na verloop van tijd zal hij merken dat oorspronkelijke en ontleende gedachten een vanzelfsprekende verbinding aangaan. Oorspronkelijkheid is daarbij geen waarde in zichzelf:

> Wanneer de oefening geregeld is, word men niet alleen door de eene navolging opgeleid tot de andere, maar men ontdekt ook somtyds met genoegen, hoe andere schryvers in de zelfde gedachten met ons gekomen zyn, wanneer zy de eene of andere waarheid willen voorstellen, en daar in de natuur volgen (De Bosch 1783, 190).

Immers, de natuur is universeel en via de *imitatio* van de 'Ouden' keert men vanzelf weer tot die natuur terug. Het verval van de vaderlandse dichtkunst is voor De Bosch een voortvloeisel van het verdwijnen van de aloude *imitatio*-praktijk. Hij zoekt het heil in een terugkeer naar het verleden.

## *De erfenis van Jeronimo de Bosch*

Er is door Evert Wiskerke in zijn studie naar de receptie van de zeventiende-eeuwse literatuur tussen 1780 en 1813 op gewezen, dat er een lijn loopt van Jeronimo de Bosch naar in de vaderlandse literatuurhistorie geïnteresseerde auteurs als Mathijs Siegenbeek en Jeronimo de Vries. Het gaat hierbij niet alleen om een verwantschap op ideeëngebied, maar ook om persoonlijke vriendschappen.[18] De Bosch is voor hen een mentor geweest. Siegenbeek draagt zijn vertaling van een Iliasfragment op aan De Bosch en hij spreekt in de inleiding over een kring van geestverwanten, die allen de bevordering van de Nederlandse letteren beogen. Hij noemt in dit verband de naam van de rector van de Amsterdamse Latijnse school Richeus van Ommeren als hun aller leermeester en verder de hoogleraren David van Lennep en Jan ten Brink,

de jurist Johan Meichior Kemper en de gebroeders Abraham en Jeronimo de Vries.[19]
Zij stem-

men hierin overeen, dat zij de ‘Ouden’ beschouwen als de ‘onfeilbaarste gidsen in het gebied van smaak, gevoel en verbeeldingskracht’ (Siegenbeek 1807a, XIII).

Bij de eerste lichting vaderlandse ‘literatuurhistorici’ vindt men niet alleen de doorwerking van De Bosch' pleidooi voor een navolging van de klassieken, maar ook diens nadruk op de beeldende kwaliteiten van poëzie. In hun visie op de historie van de dichtkunst en meer in het bijzonder de rol van de klassieken daarin, speelt het primitivisme echter een grotere rol dan bij De Bosch. Dit primitivisme gaat bij deze auteurs samen met een cyclische opvatting van de cultuurgeschiedenis.

## *David van Lennep: een cyclische cultuuropvatting*

Een min of meer ‘theoretische’ uitwerking van deze cyclische opvatting van de cultuurgeschiedenis is te vinden in een verhandeling van David Jacob van Lennep (1774-1853), één van de hierboven genoemde geestverwanten van Siegenbeek en De Vries.[20] In 1811 verscheen in het door Siegenbeek en Kantelaar geredigeerde tijdschrift *Euterpe* de *Beschrijving der onderscheidene tijdperken, door welken de letteren bij een volk haren gewonen en natuurlijken loop volbrengen, ter nasporing van de algemeene en hoofdoorzaken van derzelver opkomst, bloei en verval*. Van Lenneps verhandeling kan hier een context bieden waarin de minder expliciet naar voren gebrachte denkbeelden van Siegenbeek en De Vries over deze materie passen.

Van Lennep lijkt zijn cyclische geschiedopvatting vooral aan klassieke bronnen te hebben ontleend en bij zijn beschrijving van opkomst, bloei en verval van de menselijke cultuur verwijst hij dan ook steeds naar de geschiedenis van de Oudheid.[21] Het gaat echter om een wetmatigheid, meent Van Lennep, al zullen niet alle culturen de hele cyclus doorlopen. In laatste instantie laat Van Lennep het vooruitgangsdenken onverlet: in de loop van de wereldgeschiedenis blijkt het verval van een natie een noodzakelijke stap naar de verlichting en vervolmaking van de menselijke soort. Toch overheerst in zijn verhandeling een fatalistische tendens en hij benadrukt een aantal malen dat een bloeiperiode zich niet laat afdwingen.

Aan het begin van de literaire ontwikkeling ener natie, aldus Van Lennep, staat de geestdriftige dichter die vol vuur zijn oprechte gevoelens uit:

> Zijne taal is die der eenvoudige natuur, dat is, ruw en onbeschaafd; maar krachtig, maar levendig, maar schilderachtig en beeldrijk. Het gevoel, dat hij uitdrukt, is opregt en ongeveisd (Van Lennep 1811, 8).

Na die eerste fase van ‘natuur en [..] vinding’ volgt een periode van grotere beschaving, waarin ‘De kunst voltooit, hetgeen de vinding van vroegere dagen onvolkomen liet’. Maar in de loop van de tweede fase begint de smaak al te vervallen en de grillen van de mens doen steeds meer ontaarde, gedrochtelijke kunstwerken ontstaan. Als reactie hierop volgt een derde tijdvak van bezinning en vlijt waarin de ‘meesterstukken der oudheid’ worden herontdekt. Deze *imitatio*-praktijk verwordt echter van een navolging in de geest van het model

tot een slaafs overnemen van woorden en uitdrukkingen. Deze fase gaat dan over in de laatste waarin zelfs de vlijt verdwijnt:

> De vadsige nakomeling heeft tot het beoefenen der schoone, maar moeijelijke weetenschappen zijner voorvaderen geene krachten, noch lust meer. Hunne zoo uitgebreide werken te doorloopen, ik laat staan te beoefenen, en zich door beoefening eigen te maken, valt hem te zwaar, te omslagtig (ibid., 34-35).

De notie van een tijdgeest waaraan men niet kan ontsnappen, ligt ten grondslag aan Van Lenneps hierboven gememoreerde fatalisme: een dichterschap als dat van Homerus en zelfs dat van Ossian kan men niet afdwingen, ook niet door het oprichten van maatschappijen en genootschappen die de goede smaak zouden moeten herstellen. Homerus en in mindere mate Ossian leefden immers in een tijdvak waarin het ideale evenwicht bestond tussen natuur en cultuur, tussen *natura* en *ars*:

> Het ruwe [...] week voor genoegzame beschaving; maar de weelderige loten der verbeeldingskracht mogten er nog vrij en onverhinderd in opschieten, door geene vittende naauwkeurigheid of slechts waarheidlievende wijsgeerte besnoeid; maar de dichter, vol van ongeleende geestdrift, van het heldenvuur, aan zijne eeuw nog eigen, kon er nog overal dat vuur, met kracht en klaarheid en altijd levendigen gloed, in doen spelen (ibid., 10).

Deze min of meer spontane expressie acht Van Lennep echter alleen haalbaar in een bloeiperiode van de letteren en zijn modeldichters kunnen slechts worden voorbijgestreefd in een vergelijkbaar cultuurstadium. In een periode daarentegen waarin de wijsgerige geest de verbeelding en de geestdrift onderdrukt is de mens te ver verwijderd geraakt van de natuur en rest hem niets anders dan die natuur via een omweg te herontdekken in de werken van de grote dichters uit het verleden.

Een pleidooi voor de imitatie van klassieke voorbeelden dus, al haast Van Lennep zich te erkennen dat ‘de navolging van eene navolging nooit, in waarde, met de navolging van de natuur of het oorspronkelijke gelijk kan staan’. De moderne dichter heeft echter weinig keus, want

> hoe groot de roem van oorspronkelijkheid ook zijn moge, niets is gevaarlijker dan de zucht om oorspronkelijk te schijnen, voor zoo verre dezelve ons verleiden kan, om moedwillig van die uitmuntende voorbeelden aftewijken. Zoo toch deze naar de natuur ontworpen zijn, (en waarvan anders derzelver algemeen erkende voortreffelijkheid?) is het blijkbaar dat men zich van dezelve niet verwijdert, zonder tevens ook van de natuur aftewijken, die men, wat zich ook een ijdele waan daarvan voorstelle, nimmer langs een' tegenovergestelden weg zal wedervinden (ibid., 29-30).

Net als De Bosch baseert Van Lennep zijn poëtica op een universalistisch natuur-en mensbeeld.

Het blijft onduidelijk of Van Lennep de bloeiperiodes van de ‘moderne’ dichtkunst vergelijkbaar acht met die van de ‘oude’ poëzie. Soms meent men uit zijn betoog op te moeten maken dat de moderne tijd als geheel een vervalperiode van

de letteren markeert: als werkelijk oorspronkelijke dichters noemt hij immers alleen Homerus, de auteur van het bijbelboek *Job* en Ossian. Zijn opmerkingen over Vondel lijken dit echter te logenstraffen: Vondel betoont zich in zijn tijd, de 'eeuw van onzen volksroem, [een] eeuw, die in zoo vele opzigten met die van Eschylus gelijk stond, in den volsten zin waardig'. Tijden van welvaart en beschaving kunnen ook in de moderne tijd samenvallen met bloeiperiodes voor de letteren: de Hollandse zeventiende eeuw en de Franse 'eeuw van Lodewijk den XIVden' (ibid., 20) bewijzen dit, aldus Van Lennep.

Een zekere tweeslachtigheid in de houding van Van Lennep tegenover de contemporaine cultuur blijkt echter uit een van zijn conclusies:

> het is eene dwaasheid te verwachten, dat men immer slagen zal om aan den ouderdom eens volks het vuur en de krachten zijner jeugd terug te geven. Geene aanmoediging, geene belooningen, door vorsten of maatschappijen uitgeloofd, geene theorie der kunst, geene openbare, geene bijzondere schilder- of teekenschool, kunnen Rubbensen of Raphaëls vormen, als de natuur geene Rubbensen of Raphaëls schept. Maar het tegenwoordig geslacht zoo na mogelijk aan die groote meesters te brengen, zie daar wat men zich, door alle tijden heen, billijk mag en met reden kan voorstellen. En waarlijk dit is geen gering, noch verachtelijk doel: zoo men dit bereikt, zal ten minste het verval in de letteren en kunsten niet door eigene verkeerdheid op eene tegennatuurlijke wijze verhaast worden (ibid., 41-42).

De oorspronkelijkheid van Homerus of van Ossian valt in Van Lenneps eigen tijd niet te verwachten en een bezinning op en studie van de klassieke werken is de snelste weg om de eigen kunstwerken te laten voldoen aan aan de natuur ontleende universele schoonheidscriteria. Misschien is dit gematigd pessimisme ook een verklaring voor het feit, dat in literatuurgeschiedenissen uit deze tijd weliswaar de loftrompet wordt gestoken voor dichters uit de vaderlandse zeventiende eeuw, maar tegelijkertijd wordt benadrukt dat zij ook niet zonder klassieke modellen konden, die hun de weg naar de natuur wezen.

Van Lenneps primitivisme is gematigd van karakter: een bloeiperiode van de poëzie valt niet samen met het meest primitieve stadium, maar met een evenwicht tussen cultuur en natuur zoals dit aan het begin van de 'tweede fase' terug te vinden is. Als bronnen noemt hij, zoals gezegd, alleen klassieke schrijvers, maar zijn theorie over opkomst en verval van de kunst roept uiteraard het werk van Winckelmann in herinnering en met name diens visie op de ontwikkeling van de Griekse beeldhouwkunst (beter gezegd: van wat Winckelmann abusievelijk als Griekse beeldhouwkunst beschouwde). Gombrich heeft overigens laten zien dat deze theorie niet alleen bij Winckelmann leefde. Hij wijst op een andere invloedrijke uitwerking ervan: Vasari's kijk op de evolutie van de Italiaanse schilderkunst.[22] Van Lennep staat met andere woorden in een rijke traditie.

## Het optimisme van de vaderlandse literatuurhistorici

Van Lenneps visie op de cultuurgeschiedenis werd in grote lijnen gedeeld door auteurs van literatuurhistorische werken als Mathijs Siegenbeek en Jeronimo de Vries. Ook bij hen vindt men de veronderstelling, dat de bloeiperiode van de letteren samenvalt met een evenwicht tussen natuur en beschaving. De Vries maakt

deze gedachte in de verwoording van zijn jeugdvriend Pieter Nieuwland zelfs tot het motto van zijn literatuurgeschiedenis:

> De ondervinding van alle tijden en van alle volken schijnt te leren, dat de Dichtkunde, of liever de Dichterlijke genie bij gene natie langer, dan gedurende zeker bepaald tijdperk in eenen hoogen graad gebloeid heeft, en wel het meest in dat tijdperk, toen de natie uit eenen natuurlijken of toevalligen staat van ruwheid tot een' beschaafder overgegaan, doch echter nog niet tot het toppunt van cultuur en luxe geklommen was (De Vries 1808, I)[23]

Dit voor de kunst zo gunstige moment valt derhalve samen met een tijdvak waarin enerzijds het intellect en de taal voldoende zijn ontwikkeld en anderzijds het beschavingspeil nog geen belemmering vormt voor een zelfstandige observatie van de natuur en een daaraan ontleend oorspronkelijk schoonheidsgevoel. Zo'n evenwicht, menen veel auteurs in de eerste decennia van de negentiende eeuw, is vooral te vinden bij de klassieken en meer in het bijzonder bij de Grieken. Zeker in periodes van verval, wanneer de mensheid vervreemd is geraakt van de natuur, kan de studie van grote werken uit bloeiperiodes in het verleden ervoor zorgen, dat de dichter geen onevenwichtige gedichten schrijft. Vertrouwt hij teveel op eigen krachten, dan loopt hij het risico dat hij met zijn verbeelding probeert te vergoeden wat hem ontbreekt aan schoonheidsgevoel. Het resultaat is dan een onechte, valse, ontaarde kunst. Deze benadering van de cultuurgeschiedenis laat zich goed rijmen met de in deze periode zo populaire idee van dichterlijke authenticiteit.

Aan dit ‘harmoniemodel’ ligt een rotsvast geloof in onveranderlijke natuurwetten en een daaruit voortvloeiende universele schoonheid ten grondslag. De bedoelde auteurs benadrukken dan ook de continuïteit van de klassieke cultuur: in latere bloeiperiodes, zoals bijvoorbeeld de eerste helft van de zeventiende eeuw in Holland, was men zich niet voor niets het meest bewust van het tijdloze karakter van het klassieke schoonheidsideaal, terwijl in periodes van verval, zoals in de achttiende eeuw, de aandacht voor de klassieke letteren zou zijn verslapt.[24] In het verlengde hiervan wordt de vermeende opbloei van de contemporaine letteren eveneens in verband gebracht met een herleving van de studie der klassieke letteren.[25] Bij het in deze periode populaire primitivistische gedachtegoed past, dat men vooral de Griekse letteren als voorbeeldig aanmerkt.[26]

Een opvallend verschil tussen de poëzie-opvattingen van Jeronimo de Bosch en die van auteurs als Jeronimo de Vries is gelegen in hun benadering van de contemporaine dichtkunst. Terwijl De Bosch zijn tijdgenoten de aloude praktijk van het imiteren en aemuleren van de klassieken voorhoudt als de beste weg naar een goed dichterschap, lijken de ‘literatuurhistorici’ erop te vertrouwen dat ook de moderne dichters oorspronkelijk kunnen zijn. Waar in het primitivisme van De Bosch een spontane gevoelsexpressie voorbehouden is aan dichters uit lang vervlogen tijden, geldt voor De Vries cum suis dat een meer impulsief dichterschap ook in de moderne tijd mogelijk wordt geacht. De Vries' ‘ware Dichter’ is ‘Hij, die in beschaafde taal de oorspronkelijke, de natuurlijke aandoeningen des harten in zijne verzen overstort’ (De Vries 1809, 323).

Dat deze in het derde hoofdstuk geschetste gevoelspoëtica niet botst met de grote eerbied voor de klassieken, zoals die bij Siegenbeek, De Vries en vele anderen in

deze periode is te vinden, heeft te maken met hun benadering van de 'Ouden'. Het beeld van de klassieke dichtkunst is bij hen, veel sterker dan bij De Bosch, veranderd onder invloed van de achttiende-eeuwse primitivistische theorieën. De nadruk die nu wordt gelegd op de oorspronkelijkheid van de klassieken heeft veel te maken met de ontdekking van Homerus als 'primitief' dichter.[27] Siegenbeek schrijft in de inleiding van zijn vertaling van een Ilias-fragment, dat de moderne lezer bij Homerus 'niets [..] van dat gezochte, zwierige, kunstige en bearbeide' (Siegenbeek 1807a, XLV) van latere dichters vindt, maar wel de taal van de verbeelding die moeiteloos (zonder 'kunstarbeid') tot stand is gekomen. Homerus bezat, aldus Siegenbeek

> in de hoogste mate die gave, welke het groote kenmerk van den echten dichtgeest uitmaakt, de gave namelijk van alles te bezielen, aan alles leven en beweginge mede te deelen. Er heerscht in zijne voortbrengselen een vuur, eene levendigheid, eene sterkte van verbeeldingskracht, zoo magtig en onwederstaanbaar, dat ieder, die van dichterlijk gevoel niet geheel ontbloot is, zich bij het lezen daarvan buiten zichzelven gerukt gevoelt (ibid., XXXVII).

De cyclische opvatting van de cultuurgeschiedenis maakt het mogelijk om ook in de vaderlandse geschiedenis bloeiperiodes van de cultuur aan te wijzen. Jeronimo de Bosch ziet de vaderlandse zeventiende eeuw al als zo'n bloeiperiode, maar hij relativeert dit standpunt door in het voetspoor van Van Alphen te waarschuwen voor de gebreken in het werk van Hooft en Vondel, die hen minder geschikt maken als modellen voor jonge dichters. Dit voorbehoud lijkt in de eerste decennia van de negentiende eeuw langzaam te verdwijnen.[28] Met name Vondel dient steeds vaker als voorbeeld van een dichter die spontaan zijn gevoelens uitte.

Het floreren van de zeventiende-eeuwse cultuur past binnen de theorie, die zegt dat na een periode van politieke en militaire onrust in de regel een tijd volgt waarin een natie bruist van creativiteit. De welvaart of de 'weelde', heet het dan, is er nog te kort om een corrumperende invloed uit te oefenen op de menselijke geest. Van Lennep schrijft bijvoorbeeld

> dat kunsten en wetenschappen Zich nimmer genoegzaam kunnen ontwikkelen, dan in den vrede. Maar die hooge stemming van geesten en gemoederen, die, alsdan op dezelve toegepast, zoo vele meesterstukken voortbrengt, heeft eenen vroegeren oorsprong in de groote en roemruchtige gebeurtenissen, die zoo heilrijk eenen vrede voorbereid en bevestigd hebben. De dagen van Marathon, Salamis en Plateé, hebben de eeuw van Pericles voortgebragt (Van Lennep 1811, 36).

Zo kon ook de tijd onder Frederik Hendrik voor wat betreft het vaderlandse verleden aangemerkt worden als een periode van rust, die volgde op een gewapende strijd die bij de bevolking veel geestdrift had losgemaakt. De dichtende hoogleraar Adam Simons wordt door dit beeld van een roemrijk verleden geïnspireerd tot een lyrische beschrijving van een zeventiende-eeuws decor, waarin hij de geesten van grote dichters als Vondel en Huygens ziet rondwaren.[29]

Het lijkt erop, dat auteurs als De Vries en met name Van Kampen in hun litera-

tuuroverzichten de eigen tijd als een nieuwe bloeiperiode aanmerken. Het ontbrak de Nederlandse natie immers sinds het laatste kwartaal van de achttiende eeuw aan politieke stabiliteit en men mocht daarom verwachten dat de vermeende monotonie van de poëzie van Feitama cum suis tot het verleden zou gaan behoren. Merkwaardig was misschien wel, dat de kwaliteitsopleving met dichters als Bilderdijk en Feith al een feit heette te zijn vóórdat de rust was teruggekeerd. Niettemin leefde in brede kring het vertrouwen in de contemporaine poëzie: dichters als Bilderdijk, Feith, Helmers, Loots en Tollens hadden de geestdrift en de oorspronkelijkheid teruggebracht in de vaderlandse letteren.

Het achttiende-eeuwse primitivisme in de geest van auteurs als Blair blijkt in Nederland veel weerklank te hebben gekregen, al ging het dan ook vaak om een gematigde versie. Het beeld van de ware dichter verandert onder invloed van de grotere nadruk die binnen het primitivisme gelegd wordt op de *natura* van die dichter. Waar Blair, en hier in Nederland auteurs als Jeronimo de Bosch en David van Lennep er echter een ‘double standard’ op nahouden, die erop neerkomt dat de spontane gevoelsexpressie van de eerste dichters in de moderne tijd niet meer haalbaar is, lijkt deze tweeslachtigheid aan het begin van de negentiende eeuw uit de vaderlandse discussie te verdwijnen: Jeronimo de Vries en Nicolaas van Kampen veronderstellen dat de dynamiek van de samenleving ook bij de moderne dichter de geestdrift kan oproepen, die nodig is voor een spontane gevoelsexpressie in dichtvorm. Niet alleen Vondel en Hooft, maar ook contemporaine poëten als Bilderdijk, Feith en Helmers zijn in dat opzicht ‘ware dichters’ zoals eens Homerus, de schrijver van het bijbelboek *Job* en Ossian.

Bloeiperiodes van de moderne poëzie zoals in het tijdperk van Frederik Hendrik en ook in de eerste decennia van de negentiende eeuw betekenen niet, dat het dichterschap zich sinds de tijd van de klassieken heeft ontwikkeld. Het ware dichterschap is bij Jeronimo de Vries cum suis een tijdloos fenomeen, dat onder gunstige omstandigheden tot volle wasdom kan komen. Het ‘klassiek’ dichterschap was niet alleen in de Griekse oudheid mogelijk, maar ook in latere bloeiperiodes. Kenmerk van deze benadering is ook, dat de moderne poëzie moet lijken op die uit de klassieke oudheid: het betreft immers universele, tijdloze kunst. Zolang men de natuur als iets onveranderlijks bleef zien, bleef men ook geloven in de continuïteit van de kunst. Bij de literatuurhistorici met hun common sense-benadering betekent dit onder meer dat retorica en poëtica min of meer met elkaar samenvallen. Als de moderne dichter een andere weg insloeg, hield dit per definitie in dat hij van de ‘natuur’ afweek.

Bij De Vries cum suis geldt overigens ook dat de contemporaine dichters zich nog steeds kunnen laten inspireren door de klassieken, al hoeven zij zich niet meer te houden aan de praktijk van *imitatio* en *aemulatio*. In principe kunnen de modernen op hun eigen oprechte gevoelens vertrouwen, maar er is niets tegen een studie van klassieke voorbeelden. In de poëzie van bijvoorbeeld Homerus zal men immers dezelfde universele gevoelens terug vinden.

Bij de aanhangers van de common sense-benadering van de dichtkunst ontbreekt elke vorm van ‘breukbesef’: men houdt zich wel bezig met het verleden van de dichtkunst, maar erkent geen fundamenteel onderscheid tussen ‘ouden’ en ‘nieuweren’. Dit gebrek aan breukbesef manifesteert zich ook op terminologisch gebied. Wanneer een groep dichters in deze periode met ‘ouden’ wordt

betiteld, betekent dit in eerste instantie niets anders dan dat het om kunstenaars uit het verleden gaat. Met 'ouden' kunnen dus zowel de dichters uit de Griekse en Romeinse (en trouwens ook de Keltische of Hebreeuwse) oudheid bedoeld worden als de vaderlandse voorgangers. Ook bij de laatste categorie gaat het dan vaak niet alleen om de vermaarde dichters der 'Gouden Eeuw', maar om alle 'dode' dichters: Vondel, Hooft en Cats kunnen daarbij in één adem genoemd worden met Poot, Smits en Van Merken.[30] Voor de common sense-auteurs wordt de geschiedenis van de dichtkunst vooral door continuïteit gekenmerkt, één lijn die slechts onderbroken werd in de periode van de Middeleeuwen. Voor Jeronimo de Vries was dit tijdvak dan ook een zwart gat, waarin eigenlijk in het geheel niet van dichtkunst gesproken kon worden.

## De cultuurrelativerende benadering van de klassieken

Het is juist bij de auteurs die zich meer door een theoretische benadering van de dichtkunst, hetzij empiristisch hetzij idealistisch, laten leiden, dat de universaliteit van de cultuur van de klassieke oudheid ter discussie wordt gesteld. In deze hoek ook wordt de continuïteit tussen de klassieke en de moderne cultuur in twijfel getrokken. Gaat het in eerste instantie vooral om een constatering van een breuk, in tweede instantie wordt de continuïteit ook als minder wenselijk gezien: de verschillen in tijd, maar ook in 'volkskarakter' vragen om een meer karakteristieke, 'nationale' dichtkunst.

### *Hieronymus van Alphen: de bedorven smaak van de moderne dichter*

Hieronymus van Alphen werd, al of niet gestuurd door zijn zwager Van Goens, geïnspireerd tot zijn literair-theoretische werk vanuit de overtuiging dat de vaderlandse dichtkunst in een crisis verkeerde. Een zelfde diagnose derhalve als die van Jeronimo de Bosch, maar anders dan De Bosch zocht Van Alphen de ontsnapping aan de vermeende malaise niet in een intensievere studie van de kunst uit de Griekse en Romeinse oudheid, maar in 'eene wijsgeerige beoeffening der schoone kunsten en wetenschappen'. Hij verzet zich zelfs expliciet tegen de praktijk van het imiteren van modellen uit het verleden:

> Men moest grooter eer stellen in origineel te schrijven, dan in *Vondel* natebootsen; daar men in tegendeel elkander heeft willen wijs maken, dat elk jong vernuft zig een Digter ter navolging moest uitkiezen, hetwelk de regte weg is om de genie uit te blusschen, en nimmer merkelijke stappen te doen (Riedel/Van Alphen, XV-XVI).

Van Alphen lijkt zich in dit fragment uit de voorrede bij het eerste deel van de Riedelvertaling vooral tegen 'Vondelianen' te richten, hetgeen zou kunnen betekenen dat hij andere modellen geschikter acht voor jonge talenten. Nergens blijkt echter in zijn betoog dat de klassieken nog wel bruikbaar zijn voor de dichter in spe die zich

middels de weg van de *imitatio* wil ontplooien.[31] Van Alphen stelt dat men de methode van werken van dichters uit het verleden wel kritisch kan bestuderen, ‘maar een kunstenaar natevolgen, en het karakteristieke van zijne voorstelling, in zijne eigene voordbrengsels te willen overdrukken, is waar-

lijk de verkeerde weg' (ibid., XVI-XVII). Een geslaagde navolging van zowel natuur als modellen kan pas plaatsvinden ná een theoretische vorming, die bij Van Alphen, zoals in het vorige hoofdstuk bleek, gebaseerd moet zijn op een psychologisch inzicht.

Is een slaafse navolging van een model voor Van Alphen derhalve uit den boze, waarbij dient opgemerkt dat hij zo'n *imitatio* blijkbaar ook niet goedkeurt in een beginstadium van de dichterlijke ontwikkeling, een vrijere omgang met klassieke voorbeelden acht hij minder problematisch. In principe zou de smaak van een natie via deze weg verfijnd kunnen worden, maar het probleem is, zo suggereert Van Alphen, dat de smaak van de contemporaine dichters zo ontaard is, dat deze eerst door een kritische benadering moet worden hersteld. Een dichter met een bedorven smaak loopt, wanneer hij een klassiek model navolgt, het risico willekeurige regels uit zijn model af te leiden. Overigens meent Van Alphen wel degelijk dat er in het verleden 'genieën' of 'ware dichters' zijn geweest, uit wier werk een dichter met een gezuiverde smaak "de regels der digtkunde" (ibid., X) zou kunnen afleiden. Hij toont zich ook hier een 'modern' literatuurbeschouwer, waar hij als modellen niet alleen Vergilius en Horatius noemt, maar ook Milton, Pope, Young, Haller, Hagedorn, Klopstock, Tasso en Metastasio.

Van Alphens 'natuurbegrip' wijkt op zich niet af van dat van tijdgenoten als De Bosch en Macquet: ook hij ziet de natuur van de mens als een onveranderlijk fenomeen, al kan de mens door een teveel aan cultuur wel gecorrumpeerd raken. Van Alphen is echter pessimistisch gestemd: de afstand tussen de moderne en de klassieke dichters is groter dan veel tijdgenoten denken. Een onvoorbereide dialoog met de klassieken acht hij voor de moderne dichter dan ook een heilloze onderneming. De aloude weg van de *imitatio* en *aemulatio* van de 'Ouden', het hervormingsprogramma van De Bosch, is daarom voor de dichters afgesloten, al hoopt Van Alphen mogelijkerwijs dat die route in de toekomst weer begaanbaar zal zijn. Bij Van Alphen treft men een kiem van een 'breukbesef' aan: de idee, dat de moderne dichter in een fundamenteel andere wereld leeft dan de klassieken. Dit breukbesef zou in de decennia ná de uitgave van Van Alphens literairtheoretische werken sterker worden, waarbij ook het concept van de universele natuur soms ter discussie werd gesteld.

## *Rhijnvis Feith: de smaak van de natie*

De poëticale bijdragen van Rhijnvis Feith vertonen vanaf het prille begin, vanaf de bekroonde *Verhandeling over het heldendicht* uit 1782, een reserve bij de praktijk van de navolging der klassieken. Bij Feith leeft de angst dat een imiteren van voorbeelden uit het verleden ten koste gaat van de oorspronkelijkheid van de jonge dichter, die zich eigenlijk vooral op een zelfstandige natuurobservatie zou moeten concentreren. Feiths denkbeelden over deze kwestie laten een langzame evolutie zien, waarbij de aandacht verschuift van de imitatie naar de expressie van de dichter en waarbij bovendien de universaliteit van de natuur ter discussie wordt gesteld.

Al in 1782 maakt Feith in zijn opstel over het epos een onderscheid tussen de smaakvolle dichter en het genie. Het is juist het eerste type dat zich laat leiden door de aloude praktijk van het imiteren en aemuleren van de klassieken. De

dichter met smaak neemt een denkbeeld of fraaie uitdrukking over uit het werk van een voorbeeldig dichter om het ontleende vervolgens te integreren in zijn eigen werk. Het model moet op een kritische wijze geïmiteerd worden en de modelauteur dient te accorderen met het ‘genie’ van de navolger. Het betreft hier het bekende navolgingsprocédé dat op zichzelf uitstijgt boven het vermaledijde slaafse kopiëren van dichtwerk uit het verleden. Naast dit dichterstype onderscheidt Feith echter een exclusievere categorie: de dichters met ‘genie’. Deze ware dichters zullen opteren voor een studie naar de manier waarop de klassieken de natuur imiteerden, om vervolgens in hun voetspoor zélf de natuur na te volgen. De methode van het genie, het selecteren van schone elementen uit de natuur en het samenvoegen van dit bouwmateriaal tot een esthetisch verantwoord geheel, kan de ware dichter bij de klassieken observeren. In de werkwijze van het genie herkent men hier Batteux' navolging der schone natuur, een benadering van het scheppingsproces die uitgaat van een universele schoonheid waarop de tand des tijds geen vat heeft.[32] Meer dan de op zichzelf tamelijk traditionele benadering van het dichterlijk genie, is hier van belang dat Feith de behoefte gevoelt om bij de praktijk van de imitatie der klassieken enige kanttekeningen te plaatsen. Als de moderne dichter zich de idealiserende werkwijze eigen heeft gemaakt, moet hij ook in staat worden geacht om de feilen van de klassieken te vermijden. De oorzaak van het gebrek aan een goed epos in de vaderlandse letteren zoekt Feith in 1782 dan ook in een ‘verkeerde Navolging der Ouden’ (Feith 1782, 221).

In 1784 relativeert hij het belang van de navolging der klassieken in soortgelijke bewoordingen, waarbij opvalt hoe voorzichtig hij zijn reserve formuleert:

> Ik wil hier het vlijtig bestuderen der Ouden niet [..] afkeuren [..] Geen mensch kan sterker overtuigd zijn van de oneindige voordeelen, die ze der hedendaagsche dichtkunst aanbieden, dan ik ben. Alleen gelove ik dat het zeer gevaarlijk zij 'er zich louter bij te bepalen, en de Natuur zelve daar te laten. Behalven dat het dan bijna onmooglijk word ze immer op zij te komen, ik laat staan, te overtreffen, loopt men nog gevaar van hunne gebreken [..] voor schoonheden te leren houden, en hen ook daar natevolgen, waar men hen verlaten moest (Feith 1784, 132-133).

De argumentatie is hier wederom traditioneel: een zelfstandige studie van de natuur leert een jong dichter zelf te bepalen wat de wezenlijke schoonheden zijn in de werken van de klassieken en wat er gebrekkig in is door de invloed van tijdgebonden zeden. Feith maakt ook hier het in de achttiende eeuw zeer gangbare onderscheid tussen een absolute en relatieve schoonheid. Het argument speelde ook in de *Querelle* een grote rol.

In 1785 verschijnt Feiths brief over de *Middelen ter verbetering van den smaak*, waarin de auteur wederom de kwestie van de studie der natuur en der klassieken aansnijdt. De argumentatie krijgt nu een empiristisch tintje: een al te grote nadruk op een imitatie van de klassieken gaat ten koste van de fijnzinnigheid van het dichtwerk. De nuances die voortkomen uit een persoonlijke indruk van de natuur zal men in zulke poëzie node missen. Feith illustreert dit aan de hand van de moderne vaderlandse dichtpraktijk: hij vergelijkt een beschrijving van de avondstond bij Hoogvliet (uit diens *Abraham de aartsvader*) met een descriptie

van het zelfde natuurfenomeen door Van Alphen (in *De starrenhemel*). Feith geeft de voorkeur aan Van Alphen omdat diens schildering zou voortkomen uit een persoonlijke indruk van het vallen van de avond, terwijl de impressie van Hoogvliet in het algemene, onpersoonlijke zou zijn blijven steken.[33] Wat opvalt bij deze 'parallel' is, dat het Feith hier meer dan voorheen om de subjectieve ervaring gaat: het meer objectieve proces van de navolging der schone natuur raakt wat op de achtergrond.[34]

Zijn beeld van de klassieken ondergaat een soortgelijke ontwikkeling: ook zij zouden hun poëzie in de regel op oorspronkelijke natuurimpressies hebben gebaseerd en vandaar dat hun werken veel karakteristieker zijn dan de imitaties van 'modernen'. De verkeerde navolger baseert zich slechts op 'boekenwijsheid', op impressies uit de tweede hand en vanzelfsprekend wordt zijn poëzie daardoor eentoniger. Feiths klassieke dichter wordt een natuurdichter.[35] De invloed van primitivistische theorieën brengt met zich mee dat hij een duidelijke voorkeur ontwikkelt voor de Griekse poëzie: in 1789 zet hij in zijn *Briefwisseling over het minnedicht* de Grieken met hun authentieke, oorspronkelijke gevoelens positief af tegen de Romeinen, wier smaak in verval zou zijn geraakt en die weinig meer deden dan de Grieken imiteren. De invloed van Herder en diens denkbeelden over de smaakverschillen tussen volkeren is hier al duidelijk aanwezig. Herder zou Feith ook aanzetten tot een volgende stap, namelijk het ter discussie stellen van de universaliteit van de menselijke natuur.

Het zesde deel van zijn *Brieven over verscheide onderwerpen* uit 1793 laat Feith vergezeld gaan van een motto, ontleend aan het werk van Herder. In dit motto relativeert Herder het concept van een universele 'goede' smaak met een beroep op het verschil in sensibiliteit tussen de volkeren:

> daar niets tederer, niets verscheidener, is dan de aandoeningen van het menschelijk hart, daar niets fijner tevens en meer doorvlochten voorkomt dan de draad zijner aandoeningen en hartstochten, ja daar het zelfs tot de volmaaktheid van der menschen Natuur behoort, dat zij in verschillende luchtstreeken, in verschillende tijden en levenswijzen, eene verscheidenheid in hunne werktuigen en gestalte ondergaan [..] zo toont het, dunkt mij, eene stugge vooringenomenheid en domme verwaandheid aan, te vorderen, dat iedere Natie, ook in de vroegste tijden, zulke aandoeningen hebben, en derhalve zoo dichten moete, als wij het begeeren (Feith 1793, II).[36]

De verscheidenheid in de omstandigheden waarin mensen leven, is de oorzaak van een rijke schakering aan smaken. Anders dan veel achttiende-eeuwse kunstbeschouwers doet Herder niet badinerend over deze smaakvarianten door ze af te doen als vluchtige modeverschijnselen.

Ongetwijfeld zullen chauvinistische motieven Feith geïspireerd hebben tot zijn brief *Over den smaak der Nederlanderen in de poëzij*. Al eerder was de discussie over de vaderlandse schilderkunst door dit engagement beïnvloed en Feith lijkt de smaak voor de zeventiende-eeuwse Hollandse School te vertalen in meer literaire termen. Zijn relaas over de vaderlandse smaak is een pleidooi voor een terugkeer van de volksgeest, die de zeventiende-eeuwers tot heldendaden dreef. Feiths opmerkingen in deze brieven over een moreel verval bij de vaderlandse elite passen in het beeld van een samenleving die teerde op een vervlogen roem.

De toepassing van deze degeneratiegedachte op de vaderlandse literatuur is echter nieuw.[37]

Feiths door Herder geïnspireerde cultuurrelativisme moet geplaatst worden tegen de achtergrond van een empiristische kennisleer.[38] De empirist hecht immers grote waarde aan de zintuiglijke impressie en hieruit vloeit voort, dat ook de natuur waaraan de mens de indrukken ontleent een belangrijke factor wordt. Die natuur varieert van land tot land en Feith meent hieruit af te kunnen leiden dat 'de Smaak van elk Volk in betrekking moet staan tot de Natuur, die het omringt' (ibid., 61). De eerste schoonheidservaringen, opgedaan in die natuur, staan immers aan de wieg van de smaakontwikkeling. Een gedicht dat appelleert aan de smaak van een lezer door het gebruik van inheemse beelden zal deze lezer sterker emotioneren dan een gedicht met beelden, ontleend aan een natuur die de lezer vreemd is. Hierbij speelt een belangrijke rol, dat voor Feith de dichtkunst samenvalt met de expressie van het gevoel en niet met een verstandelijk betoog:

> Was de Dichtkunst een voortbrengsel van de Reden, dan zou dit onderscheid tusschen den Smaak van Natie en Natie kunnen ophouden, maar nu ze voornaamlijk tot het Gevoel behoort, en gewis geen schoon dichtstuk immer in het licht verscheen, dat niet uit het hart van deszelfs vervaardiger voortvloeide, nu zal dit onderscheid tusschen den Smaak van verschillende Naties zo lang blijven, als de Natuur, die haar omringt, verschillende blijft, en zij haare eerste indrukken van schoonheid en bevalligheid van deeze Natuur ontvangen (ibid., 72-73).

Het is de empiristische benadering van de smaakontwikkeling, die de grondslag vormt voor Feiths relativisme. Zijn ware dichter moet daarom een volksdichter zijn, wiens oorspronkelijkheid voortkomt uit een trouw aan de inheemse natuur en cultuur, die hem hebben gevormd.[39] Een navolging van de klassieken wordt binnen deze gedachtegang problematisch, omdat de aan auteurs uit de Oudheid ontleende beelden de dichter vreemd zullen zijn. Het overnemen van de klassieke mythologie wijst Feith dan ook, anders dan bijvoorbeeld Jeronimo de Bosch en Jeronimo de Vries, af: voor het opsieren van gedichten met 'hogere wezens' zouden de modemen hun eigen religie moeten benutten.

Rhijnvis Feith heeft zich in de laatste decennia van de achttiende eeuw ontwikkeld tot de meest militante bestrijder van de aloude praktijk van het imiteren en aemuleren van de klassieken. Ook na de eeuwwisseling zou hij dit 'moderne' standpunt handhaven: in een brief uit 1810 aan Jeronimo de Vries, waarin hij deze complimenteert met zijn literatuurgeschiedenis, schrijft Feith dat hij moeite heeft met De Vries' nadruk op het belang van een klassieke vorming:

> Jammer, dat gij uit een eenmaal aangenomen beginsel meer een stelsel vormt, dan het resultaat van onpartydige onderzoekingen geeft. Zonder Grieksche en Romeinsche Letterkunde geen groot Dichter, zie daar uw [..] stelling.

Feith meent dan ook, dat De Vries in zijn evaluatie van de vaderlandse dichtkunst de plank wel eens misslaat: ‘het slot oordeel zal eenmaal anders zijn’ (Feith 1994, 179).

## *De breuk met het verleden*

Feiths pleidooi voor een nationaal dichterschap, voor een dichter die zich door zijn omgeving laat inspireren, vond aanvankelijk niet zoveel respons. In de Franse tijd zijn de meeste verhandelingen over poëzie geschreven vanuit een historische belangstelling, waarbij men mag vermoeden dat hierbij vaak ook een politiek engagement een rol speelde: in moeilijke tijden kan er iets bemoedigends uitgaan van een relaas over minder onfortuinlijke periodes. In het literatuurhistorische werk van De Vries, Siegenbeek en Van Kampen wordt echter weinig plaats ingeruimd voor bespiegelingen over het dichterlijke scheppingsproces. De 'literatuurhistorici' schreven bovendien vanuit een andere visie op de dichtkunst, zoals in het tweede hoofdstuk is uiteengezet.

De wat meer theoretisch getinte bijdragen komen aan het begin van de negentiende eeuw vooral uit de Kantiaanse hoek. De esthetiek in de geest van Kant was echter voor een belangrijk deel een reactie op de achttiende-eeuwse empiristische kunsttheorie. Het ligt daarom niet voor de hand, dat van auteurs als Johannes Kinker en Paulus van Hemert een uitwerking van Feiths ideeën zou komen.

Dit neemt niet weg dat de (post-)Kantiaanse 'ware dichter' in veel opzichten wel een 'modern' dichter was, althans een dichter die zich door zijn eigen 'genie' liet leiden en niet door het voorbeeld van dichters uit het verleden, zelfs niet van de klassieken. In deze idealistische kring vindt men ook de eerste sporen van een doorwerking in de vaderlandse poëticale discussie van de internationale gedachtewisseling over de verschillen tussen een klassieke en een romantische cultuur. Die discussie zou men kunnen interpreteren als een opleving van de aloude *Querelle des anciens et des modernes*, zoals door Jauss ook is gebeurd.[40] De aandacht voor cultuurverschillen, inherent aan de tegenstelling klassiek-romantisch, bracht in veel gevallen een 'breukbesef' met zich mee: voor auteurs als Schiller en Friedrich Schlegel was er voor de romantische of moderne dichter geen weg terug naar de klassieke oudheid meer mogelijk, hoezeer die moderne dichter de klassieken ook kon bewonderen.

Cultuurrelativisme staat ook op gespannen voet met het achttiende-eeuwse primitivisme, dat voor de Homeruscultus zo belangrijk was geweest: de menselijke natuur blijkt voortdurend in ontwikkeling en de moderne mens kan slechts met distantie de primitieve cultuur bewonderen. Hij zal een eigen weg moeten zoeken die accordeert met de moderne tijdgeest. Anders dan een achttiendeeeuwse primitivist à la Hugh Blair die juist de overeenkomsten tussen Homerus en Ossian benadrukte, ziet men nu dat de verschillen tussen de noordelijke en mediterrane cultuur het volle pond krijgen. Ook in Nederland vindt men deze benadering terug, al is het, zoals ook al hiervoor bleek, maar mondjesmaat.

## *Paulus van Hemert: de afwijzing van een gouden eeuw*

In Paulus van Hemerts *De gouden eeuw der digteren, en die der wijsgeren, te zamen vergeleken*, in 1807 in het Kantiaanse periodiek *Lektuur by het ontbijt en de thetafel* gepubliceerd, staat het verschil tussen de 'oude' en de 'moderne' dichter centraal.

Het artikel ademt een uitgesproken anti-primitivistische geest. Van Hemert wijst de gouden eeuw van de dichter af als een product van een kinderlijke fan-

tasie, die de grenzen van de *fenomenale* ofwel alledaagse schijn-wereld niet overschrijdt. De gouden eeuw moet men niet, zoals de primitieve dichter doet, in het verleden plaatsen, maar in de toekomst, zoals de moderne wijsgeer inziet. Deze wijsgeer werpt de 'voogdij' van de *fenomenale* wereld af en vertrouwt op de vrijheid van de 'Rede': hij laat het paradijs van het kind vrijwillig achter en neemt het leven in eigen hand. De onschuld van de arcadische gouden eeuw is voor de wijsgeer niet bevredigend, want deze naïveteit is als een deugd waaraan het besef van een mogelijke ondeugd ontbreekt. Het besef van de zedelijke natuur van de menselijke 'Rede' is de primitieve dichter vreemd.

Van Hemerts afwijzing van de gouden eeuw der dichters betekent niet dat hij het dichterschap in de moderne tijd als achterhaald beschouwt. Dit blijkt wel uit zijn redevoering over *Den waaren digter* uit 1801, waarover in het vierde hoofdstuk al is gesproken. Veeleer gaat het hem erom, dat de moderne dichter ook een filosoof moet zijn en als een ware adept van de Verlichtingsgedachte vorm dient te geven aan de idee dat de mens zich tot in het oneindige behoort te ontwikkelen.[41] Deze moderne ware dichter moet zich op de toekomst richten.[42] Impliciet betekent zijn betoog ook een distantiëring van de navolging der klassieken, al was het maar omdat het concept van de 'gouden eeuw' deel uitmaakt van die klassieke erfenis.

## *Johannes Kinker: het allegorische en mystische*

Van Hemerts bentgenoot Johannes Kinker laat in zijn eerste poëticale werken weinig blijken van een historische belangstelling. De ware dichter is voor Kinker een tijdloos fenomeen. De Kantiaanse invulling van het genieconcept maakt, dat er bij Kinker niets te bespeuren is van een heimwee naar primitieve tijden waarin de dichter hartstochtelijker te werk zou zijn gegaan. Kinker zou dit enthousiasme waarschijnlijk in verband hebben gebracht met wat hij 'konstdrift' noemt. Deze 'konstdrift' geeft geen garantie voor de aanwezigheid van een volwaardig scheppend vermogen en dit laatste is waar het bij het dichterlijk genie om gaat. Enthousiasme zonder scheppingsvermogen leidt tot het gestamel van een dichter als Willem van Swaanenburg (1679-1728).[43]

Ná de Franse tijd geeft Kinker meer blijk van interesse voor de historische ontwikkeling van de dichtkunst en de letteren in het algemeen. Opmerkelijk is een bijdrage over de *Nederlandsche letterkunde* in het periodiek *De Herkaauwer* uit 1815.[44] Kinker vergelijkt de letterkunde hier met het 'gelaat, eener natie'. Het betreft een ideaalbeeld: poëzie én proza behoren zich parallel met de geest en de taal van een natie te ontwikkelen. In Nederland echter ontbreekt die oorspronkelijkheid door teveel uitheemse invloeden, die bovendien niet zijn geïntegreerd in de nationale cultuur. Kinker roept de recensenten van tijdschriften op om bij hun lezers een 'letterkundigen volksgeest' aan te kweken. Al is de vaderlandse trant nu misschien wat 'boersch en onedel' (Kinker 1815, 214-216), dit geldt voor elke volkstrant in een pril stadium. Hoe meer er in de eigen taal gedacht, geschreven en beoordeeld wordt, hoe meer die volkstrant beschaafd zal raken.[45] In de voorredes bij zijn bundels gedichten (1819-1821) gaat Kinker in op het onderscheid tussen klassieke en moderne dichters. Hij verbindt deze historische tweedeling met zijn ook meer typologisch

toegepaste onderscheid tussen een mystische en allegorische dichtkunst.[46] In het algemeen, meent Kinker, heeft de

dichter ‘brandstof’ nodig om bezield te raken. De klassieken kenden een veelgodendom dat hiertoe kon dienen, maar voor de moderne dichter gaat deze vlieger niet meer op: bij hem is de religieuze lading van de Griekse en Romeinse mythologie immers verdwenen.[47] De moderne dichter ziet zich daarom voor een moeilijke taak gesteld. Hij moet niet alleen een nieuwe stof ‘ter verzinnelijking’ vinden, maar voor die nieuwe materie ook passende taal en beelden zoeken. Voor elk denkbeeld moet hij een voorwerp in de natuur vinden en andersom voor elk voorwerp een ‘bezielend begrip’; het eerste betreft de ‘allegorische’ kant van het dichten, het tweede de ‘mystische’. Juist dit laatste, ‘mystische’ procédé is voor Kinker het meest typerend voor de moderne dichtkunst, terwijl de klassieke dichter meer tot het ‘allegorische’ zou overhellen. Historisch valt dit te verklaren, meent Kinker, door de samenhang tussen de ‘mystische’ benadering van de dichtkunst en het ‘moderne’ christendom. De moderne dichtkunst is ‘wijsgeriger’ dan de klassieke; het voor de post-klassieke poëzie typerende ‘mystische’ of geheimzinnige is niet te scheiden van filosofische beschouwingen, waarin de ‘sluier van een tweeslachtige natuur’ een grote rol speelt.

Nu geldt voor Kinkers ware dichter, dat deze in staat is om het stoffelijke en geestelijke wederkerig te bezielen. De ware dichter is dus zowel ‘mystisch’ als ‘allegorisch’ bezig, is modern én klassiek. Niettemin constateert Kinker op grond van de historische praktijk, dat aan de moderne dichter de neiging om alles een bewustheid of ziel toe te dichten meer eigen is dan het belichamen van abstracte begrippen:

> De navolging der oude Dichters heeft er wel eene andere rigting aan gegeven, maar de grondtrek bleef; en dit is misschien wel ééne van de redenen, waarom onze dichtkunst, zoo wel wat den vorm als wat den inhoud betreft, wijsgeeriger is dan die der Ouden: het geheimzinnige, toch, is van de hoogere wijsgeerige beschouwingen onafscheidelijk: want, hetzij zij zich in het geen men bovennatuurkunde noemt verliezen, of bij de grenzen onze kennis stand houden, in beide gevallen stuiten onze navorschingen op den geheimzinnigen en heiligdonkeren sluijer eener tweeslachtige natuur (Kinker 1819, XXI).[48]

Het is ook die moderne, overwegend ‘mystische’ poëzie die bij uitstek onvertaalbaar heet te zijn, doordat de betekenis niet losgeweekt kan worden van de vorm, het ritme, de ‘wendingen’ et cetera die samen met de gedachte een organisch geheel vormen.[49]

Het begrippenpaar ‘allegorisch’ en ‘mystisch’ heeft in de vaderlandse discussie weinig opgeld gedaan: Kinkers terminologie was voor de tijdgenoot, het is eerder gesignaleerd, te particulier. Uitzondering is de Kantiaan J.A. Bakker die het ‘allegorische’ en het ‘mystische’ veel ondubbelzinniger dan Kinker dit doet in verband brengt met respectievelijk de ‘ouden’ en de ‘nieuweren’. De ‘mystische helling der dichtkunst’ (Bakker 1824, 117) verbindt Bakker met de ridderlijke zeden uit de Middeleeuwen en vooral met de daarbij passende eerbied voor de vrouw. Een christelijk dichter, meent hij, is ook eerder geneigd gevoelens te schilderen dan uit de aandoeningen voortvloeiende handelingen. Bakker suggereert, dat de modernen te weinig oog hebben voor de noodzaak om aan de gevoelens en de idealen een vorm te geven, zoals een handeling er bijvoorbeeld een is. Het gevoel dreigt dan als het ware in de lucht te blijven hangen. De nood-

zaak van aan de natuur ontleende vormen, waar Bakker zo de nadruk op legt, past bij zijn ideeën over de kennis van de dichter, waarover in het vorige hoofdstuk het nodige is gezegd. Bakkers verhandeling loopt uit op een pleidooi voor een niet-slaafse navolging der klassieken, van wie de moderne dichter kan leren hoe hij vorm moet geven aan zijn 'Ideäal'.

## *Pieter Gabriel van Ghert: een pleidooi voor het romantische*

Meer dan bij Van Hemert lijkt bij Kinker en zeker bij Bakker de internationale discussie over de tegenstelling klassiek-romantisch mee te resoneren, al blijkt dit niet altijd uit de terminologie die zij kiezen. Wei vindt men bij Kinker en Bakker de voor deze discussie zo typerende opmerkingen over de heidense versus de christelijke 'mythologie'. Al wat eerder dan bij de Kantiaan Kinker is deze tweedeling van de cultuurgeschiedenis terug te vinden bij de Hegeliaan Van Ghert in diens *Wijsgeerige beschouwing over de dichtkunde* uit 1814.[50]

Pieter Gabriel van Ghert (1782-1852), als katholiek en als kenner van de moderne Duitse esthetica een buitenstaander in het vaderlandse poëticale debat, introduceert in zijn verhandeling de tegenstelling tussen enerzijds de Helleense dichtkunst, die zich in Van Gherts idealistische termen een objectieve wereld 'denkt' en zich concentreert op een uitwendige schoonheid, en anderzijds de moderne, romantische dichtkunst waarin de subjectiviteit van de menselijke geest onderkend wordt en de dichter middels zijn fantasie de wereld bezielt. Men moet, aldus Van Ghert, de dichtkunst dan wel beschouwen 'als eene *geestelijke verheffing* boven het zinnelijke, als eene Kunst, die het organische leven van den geheelen Volksgeest en alle deszelfs vormen in zich bevat'. Doet men dit, dan begrijpt men het verschil tussen de 'Helleensche' en de 'Romantische' poëzie:

> In de eerste dichtsoort immers wordt het voorwerpelijke of datgene wat den mensch buiten zich voorstelt, als uiterlijke schoonheid behandelt en de verspreide zinnelijkheid verheerlijkt, terwijl de ziel der Romantische Dichtkunst, in het gemoed, in het innerlijke leven van den mensch huisvest, waarin het door de tooverkracht der fantasie, de geheele wereld omvat en bezielt, en dezelve tot schoonheid en waarheid vormt en beschaaft (Van Ghert 1814, 504).

De tegenstelling tussen het zinnelijke en (schijnbaar) objectieve van de Griekse en het geestelijke en subjectieve van de 'romantische' kunst zullen we een decennium later ook bij Willem de Clercq tegenkomen, al legt deze meer dan Van Ghert de nadruk op de veronderstelde progressie op ethisch gebied: de kunst is er niet om de zintuigen te prikkelen, maar om de mens zedelijk te vervolmaken. De moderne poëzie, kan men in Van Gherts *Beschouwing* lezen, is ontstaan met de introductie van het christendom, dat de westerse beschaving een fundamentele gedaanteverwisseling heeft doen ondergaan. Net als in het christendom vindt men in de moderne dichtkunst de verheffing van het spirituele boven het zinnelijke. Van Ghert beschouwt het Frans-classicisme als een dood spoor in de historie van de moderne dichtkunst,

‘voortgevloeid uit de wanbegrippen die men over het oude had opgevat’ (ibid., 508). Met Winckelmann keerde het tij, doordat men nu inzag dat de klassieken in een historisch kader geplaatst moes-

ten worden. Het is Goethe, meent Van Ghert, die de contemporaine dichters de richting wijst: de toekomst van de poëzie ligt onder meer in de vereniging van filosofie en dichtkunst. De moderne ware dichter als poëet en wijsgeer in één: een ideaal dat we ook al bij Van Hemert en Kinker tegenkwamen.

In zijn verhandeling uit 1820 over Novalis verzet Van Ghert zich nog ondubbelzinniger tegen de quasi-moderne traditie in de geest van het Frans-classicisme, waarin nog steeds klassieke genres worden nagebootst die wat betreft geest en strekking niets meer van doen hebben met de landaard van de moderne Europeanen. In het voetspoor van een Duits romanticus als Novalis zouden ook de vaderlandse dichters weer de band moeten herstellen met de in de Middeleeuwen ontstane, werkelijk moderne traditie, concludeert Van Ghert.

De door hen aangehangen Kantiaanse en/of Duits-idealistische filosofie maakte het Van Hemert, Kinker en Van Ghert makkelijk om het ware dichterschap los te koppelen van de traditie. De wijsgerige inslag van de moderne tijd zien zij als een voordeel voor de contemporaine dichter. De primitieve gevoelsexpressie is weliswaar voor de moderne dichter niet meer haalbaar, maar anders dan een auteur als David van Lennep vinden zij dit niet bezwaarlijk. Het filosofische tijdperk waarin de mensheid is aangeland vraagt om een ander type dichter: een die het wijsgerige en dichterlijke samen laat vloeien. Dat het hierbij niet om het samengaan van wijsbegeerte en dichtkunst in de achttiende-eeuwse zin ging - dus niet om een plezierige inkleding van een moraalleer - is in het vierde hoofdstuk al aan bod gekomen.

De klassieken zijn bij deze auteurs niet alleen maar dichters uit het verleden, maar werkelijk kunstenaars uit een tijdvak, dat andere eisen stelde aan de kunst dan de moderne tijd. De kosmopolitische inslag van de Kantiaanse wijsbegeerte is mogelijk de oorzaak van het feit, dat zowel Van Hemert als Kinker wel over een modern, maar veel minder over een ‘nationaal’ dichterschap hebben gesproken. In 1821 besluit Kinker echter zijn voorrede over het epos, wellicht geïnspireerd door het werk van Herder, met een pleidooi voor een vaderlands heldendicht. Hij was in de begintijd van het Verenigd Koninkrijk niet de enige die zich uitliet over het ‘volksdichterschap’ en aanverwante zaken. Wat dit betreft pakt een aantal auteurs in de periode van de restauratie de draad van Feith weer op.

## *De ware dichter als volksdichter*

Voor de auteurs die zich lieten leiden door een common sense-poëtica lag de breuk met de traditie veel gevoeliger dan bij de idealisten, zoals al bleek bij de behandeling van het werk van de ‘literatuurhistorici’. Toch vindt men vooral ná de Franse tijd ook onder deze groep tekenen, dat de discussie over het klassieke en het moderne niet onopgemerkt voorbijging. Het ware dichterschap bleef bij hen verbonden met de traditie, maar kreeg ook wat moderne versierselen mee. Opvallend is de grote omzichtigheid waarmee deze auteurs spreken over de rol van de klassieken in de moderne tijd.

### *Nicolaas van Kampen: romantische stof in klassieke vormen*

Het duidelijkste voorbeeld van deze eclectische, maar vaak ook wat superficiële omgang met 'traditie en vernieuwing' is het kritische werk van Nicolaas van Kampen. Van Kampen is van de eerste lichting vaderlandse 'literatuurhistorici' de enige bij wie de discussie over het romantische en klassieke überhaupt door lijkt te zijn gekomen. Hij is bovendien de enige niet-idealistische criticus die zich al tijdens de Franse tijd met deze materie bezig hield. Zijn eigen bijdrage aan de gedachtewisseling blinkt echter niet uit door helderheid. Merkwaardig is bijvoorbeeld het aan Schiller ontleende motto, dat Van Kampen zijn in 1807 gepubliceerde *Lotgevallen der dichtkonst, zoo onder de meestbekende oude als hedendaagsche volkeren* meegeeft:

> Vergleicht man die Arten (der Kultur und Natur) mit einander, so zeigt sich, dass das Ziel, zu welchem der Mensch durch Kultur strebt, demjenigen, welches er durch Natur erreicht, unendlich vorzuziehen ist. Der eine erhält also seinen Werth durch absolute Erreichung einer endlichen, der andere erlang ihn durch Annäherung zu einer unendlichen Grösse (Van Kampen 1807a, titelpagina).

Schiller doelt hier op het verschil tussen de klassieke, naïeve cultuur met haar eindige doel enerzijds en de moderne, sentimentele cultuur met haar oneindige streven anderzijds. Het is echter de vraag of Van Kampen het motto daarom heeft gekozen: het lijkt plausibeler dat het hem ging om de tegenstelling natuur-cultuur, waarbij Schiller de waarde van de cultuur onderstreept. Dit anti-primitivistisch te interpreteren geluid komt ook terug in de inleiding van Van Kampen: hierin stelt hij, dat de voordelen van de beschaving ruimschoots opwegen tegen de nadelen. Het belangrijkste gemis van de onbeschaafden, meent hij, is hun gebrek aan gezond verstand.

In de rest van Van Kampens lijvige boekwerk blijkt niets van een doorwerking van de antithese, ook al had dit overzicht van de internationale klassieke én moderne literatuurtraditie hiertoe een goede aanleiding kunnen zijn. Wei noemt Van Kampen in de slotpassages de godsdienst als een belangrijke invloed op het karakter van de literatuur. Hij benut dit stuk vooral om aandacht te besteden aan het vraagstuk of de christelijke godsdienst een soort van mythologie kan leveren die de klassieke traditie kan vervangen. Van Kampen meent in het voetspoor van de door hem vermelde auteur Francois René de Chateaubriand (1768-1848), dat dit inderdaad mogelijk is en wijst Milton en Klopstock aan als voorbeelden van deze praktijk.[51]

In het slothoofdstuk van zijn *Lotgevallen der dichtkonst* noemt Van Kampen nog een aspect van de moderne literatuur, waarin zij afwijkt van de klassieke: de 'modernen' zouden op een in moreel opzicht superieure wijze het thema van de liefde hebben behandeld in hun poëzie en dit geldt in het bijzonder voor wat Van Kampen de 'Sexenliefde' (ibid., 439), waarmee hij doelt op de liefde tussen man en vrouw. Met name dit laatste fenomeen wordt nogal eens met de middeleeuwse ridder-cultuur in verband gebracht.[52] De keuze voor een zedelijke invalshoek typeert Van Kampen en het is deze optiek die hem zo nu en dan van iemand als De Vries doet afwijken, overigens zonder dat hij daardoor op wezenlijke punten het common sense-betoog verwerpt.[53]

Eveneens in de ‘algemeene aanmerkingen’ waarmee Van Kampen zijn *Lotgevallen* besluit, gaat de auteur kort in op wat hij het ‘volks-karakter’ noemt. Dit zou bestaan uit ‘*zedelijke denkbeelden, wetten* en *gebruiken*’. Het Nederlandse volkskarakter kenmerkt zich vooral door vrijheidsliefde en oprechtheid, maar over dat laatste merkt Van Kampen op, ‘dat wy, even als de *Franschen*, in dit opzigt onzen stempel van onderscheidende rondheid, die tot in de voordragt zigtbaar was, verloren hebben’ (ibid., 427-433). Van Kampen sluit zich hier aan bij het leger van auteurs, dat klaagt over de teloorgang van de ‘Oud-Hollandse’ zeden.[54] Veel minder dan bij Feith heeft dit inzicht bij Van Kampen implicaties voor zijn poëticale denkbeelden. Het volkskarakter lijkt bij Van Kampen dan ook meer een beschavingskwestie dan een volksaard in de geest van iemand als Herder en wellicht is het ook daarom, dat dit volkskarakter bij hem veel minder bepalend is voor de ontwikkeling van de dichtkunst.

Van Kampens aandacht voor de verschillen tussen een klassieke en een moderne culturele traditie wordt aanmerkelijk groter na zijn vertaling van Schlegels *Vorlesungen* uit 1810.[55] Interessant is bijvoorbeeld de verandering in de wijze waarop hij in 1815 Shakespeare benadert: werd de Engelse toneelschrijver in 1807 nog op één lijn gesteld met Jan Vos - beide dichters waren begiftigd met een grote verbeelding, maar het ontbrak hun aan smaak - in 1815 lijkt Van Kampen Shakespeare als de ware dichter par excellence te zien. Hij is niet enkel meer de natuurdichter met een stoute verbeelding en een levendig gevoel, maar ook hét voorbeeld van een dichter met een grondige kennis van de hartstochten. Van Kampen vergelijkt hem nu met de klassieken: weliswaar hanteert Shakespeare een andere vorm, maar zijn tonelen zijn even vol van verbeelding en gevoel, hetgeen zo typerend zou zijn voor de werkelijk grote genieën. Het lijkt erop, alsof Van Kampen hier onderkent dat een modern dichter andere vormen gebruikt dan de klassieken, waarin niettemin zijn genie tot volle ontplooiing kan komen. Shakespeares gebreken verklaart Van Kampen nu niet uit een gebrek aan smaak, dus uit een onvermogen dat de dichter niet aangerekend kan worden. Hij meent in deze verhandeling dat Shakespeare bewust een knieval heeft gemaakt voor zijn publiek, dat vroeg om een ongekuiste stijl en een vermenging van ‘ernst en boert’, beide in Van Kampens ogen nog steeds voorbeelden van een slechte smaak.[56] De Duitse Shakespeare-receptie met haar nadruk op de karakteristieke vorm van Shakespeares stukken, die op een organische wijze uit zijn genie zou zijn voortgesproten, is Van Kampen blijkbaar nog vreemd.[57]

In Van Kampens *Proeve eener beoordeelende vergelijking der vijf beroemdste heldendichten van lateren tijd* uit 1816 klinkt eveneens een ‘modern’ geluid. In de inleiding van deze verhandeling betoogt Van Kampen, dat de dichtkunst weliswaar een gave is, maar dat de ‘kiem’ zich ontwikkelt in een specifiek klimaat en anderszins variabele omstandigheden. Men ziet dan ook in de poëzie van een natie een volkskarakter doorstralen. Dit is, aldus Van Kampen, geen afwijking van een universele standaard, maar juist een bewijs van een echt dichterschap: wanneer een dichter werkelijk een ‘geroepene’ is, bevindt die roeping zich in zijn ziel. De ‘stemming’ van de ziel is de stemming die bij 's dichters land en natie behoort.[58] Van Kampens concept van een ‘volkskarakter’ krijgt nu een andere invulling dan in 1807: negen jaar later gaat het niet meer om een karakteristieke ontwikkeling van een beschaving, maar lijkt het om een Herderiaanse volksgeest te gaan.

Van Kampens meer principiële behandeling van de verschillen tussen een klassieke en romantische traditie op het gebied van de letteren in zijn verhandeling over dit onderwerp uit 1823 stelt na het voorgaande teleur. In de inleiding overheerst nog de relativering: Van Kampen constateert, dat volkeren in het algemeen geneigd zijn om dát tijdperk als bloeiperiode te bestempelen waarin de klassieken het best werden nagevolgd. Als men echter onderkent dat elk land op het gebied van de wetenschappen en kunsten een zekere oorspronkelijkheid kent, dan lijkt het onbillijk een letterkunde die afwijkt van de klassieke om die reden te negeren. Dit uitgangspunt brengt Van Kampen tot de vraag van zijn verhandeling: moeten de vaderlandse letteren zich verrijken met de zogenaamde 'romantische' cultuur, waaronder hij een niet-klassieke traditie verstaat die terug zou gaan op de Arabische en middeleeuws-christelijke beschaving.

Het merkwaardige is nu dat Van Kampen het karakteristieke van de vaderlandse letteren in deze verhandeling laat samenvallen met de klassieke traditie, die hij overigens in een goed-primitivistische traditie synoniem acht met de kunst uit de Griekse oudheid. Men kan en mag zich blijkbaar wel afvragen of de romantische cultuur daar iets aan toe zou kunnen voegen, maar die romantische geest is (nog) niet of niet meer aanwezig in het bewustzijn van de natie. De gematigdheid van het klimaat en de bedaardheid van de bevolking verklaren de vereenzelviging van de Noord-Europese naties en meer in het bijzonder de Hollandse met de klassieke geest. Het rustige temperament verklaart de voorliefde van de natie voor de klassieke 'éénheid van plan en schikking' en ook de natuur van Griekenland lijkt, zo meent Van Kampen, veel meer op de Hollandse dan de woeste Arabische bergen en stromen. Daar komt bij dat de vaderlandse opvoeding 'klassisch' is: in Nederland kent men de 'romantische' poëzie niet en men wil die ook niet kennen. Grote 'moderne' auteurs als Dante en Shakespeare zijn hier dan ook zo goed als onbekend. De klassieke vormen zijn sinds Hooft en Vondel 'tot eene tweede natuur' geworden en voor jeugdige '*Geniën*' zou de '*Romantische* vrijheid' (Van Kampen 1823b, 356-358) dan ook wel eens noodlottig kunnen zijn.

Toch kan de natie op zedelijk en godsdienstig gebied wél het nodige aan de 'romantische' traditie ontlenen: het eergevoel, de liefde voor de vrouw en het melancholieke verlangen naar een betere wereld, alle karakteristieken van de ridderlijke Middeleeuwen, zouden ook voor moderne dichters inspiratiebronnen kunnen zijn. Zo komt Van Kampen tot zijn pleidooi voor een romantische stof in klassieke vormen, een toch wat merkwaardig compromis waarbij een karakteristieke nationale smaak van het toneel verdwenen lijkt te zijn. Een dergelijk voorstel valt slechts te begrijpen tegen de achtergrond van de Horatiaanse poëzie-opvatting met haar scheiding tussen de gedachte en de inkleding hiervan. De bekendheid met het werk van Schiller en August Wilhelm Schlegel hebben deze traditionele poëtica bij Van Kampen niet aangetast. Hij is daarmee zelf een van de beste voorbeelden van iemand bij wie zich de door hem geconstateerde vereenzelviging van de vaderlandse met de klassieke geest manifesteert. De dichotomie klassiek-romantisch keert weer op een neutralere wijze terug in Van Kampens *Handhoek der Hoogduitsche letterkunde*, waarvan het eerste deel in 1823 verschijnt. Aardig is bijvoorbeeld de uitwerking van deze tegenstelling aan de hand van twee dichters uit het verleden: Homerus en Klopstock. Klopstock

was volgens Van Kampen vooral de stemmingsdichter die de heftigheid van zijn gevoelsleven amper de baas was, waardoor zijn poëzie werd gekenmerkt door een zekere stroefheid en duisterheid. De Duitse epicus was de dichter van de grote idealen, die hij echter maar gebrekkig aan de lezers wist over te brengen. Hij staat hiermee diametraal tegenover Homerus, die de schilder was van de natuur en van de wereld der zinnen. Van Kampen moet deze tweedeling aan de Duitse discussie over het romantische en klassieke hebben ontleend.

In deze Duitse literatuurgeschiedenis laat Van Kampen zich nogal zuinig uit over Goethe, die een a-morele esthetica zou aanhangen. Van Kampen acht het verband tussen het zedelijke en het esthetische gevoel juist van eminent belang, zoals ook hiervoor al bleek. Veel meer waardering heeft hij voor Schillers kunsttheorie, waarbij hij met name de verhandeling *Über naive und sentimentalische Dichtung* memoreert. Dat men in het relateren van de schoonheid aan de moraal ook te ver kan gaan, is volgens Van Kampen te merken bij de contemporaine romantische school met haar idee dat de verbeelding de aard der dingen kan kennen en met haar credo ‘poëzie = godsdienst’. Ook hier spreidt Van Kampen weer een voor vaderlandse begrippen opmerkelijk grote bekendheid met de internationale ontwikkelingen op poëticaal gebied ten toon, maar bij de diepgang van deze reflectie is enige twijfel op zijn plaats. Hij blijft trouw aan de grondslagen van het common sense-betoog, zoals die in het derde hoofdstuk zijn beschreven.

## *Barthold Hendrik Lulofs: het romantische spel der verbeelding*

Ook de Groningse hoogleraar Barthold Hendrik Lulofs (1787-1849) geeft er in zijn kritische werk blijk van op de hoogte te zijn geweest van de vooral in Duitsland opgelaaide discussie over het verschil tussen de klassieke en moderne cultuur. In 1815 bij zijn *Inwijdingsredevoering over de noodzakelijhheid van de beoefening der eigene taal en letterkunde voor de zelfstandigheid en den roem van eene natie* maakt Lulofs zich sterk voor een terugkeer van de Oud-Hollandse volksaard, zoals die zich vooral aan het begin van de zeventiende eeuw zou hebben gemanifesteerd. Het is in een bloeitijd dat een natie haar karakter vertoont: dat gold voor het Griekenland onder Pericles, voor het Rome onder Augustus en voor de Fransen in de tijd van Lodewijk XIV.

De hoofdlijn van Lulofs' betoog past in de literatuurhistorische traditie die in het voetspoor van Jeronimo de Vries was ontstaan, maar zijn visie wijkt toch enigszins af door de sterke nadruk op het belang van een volkskarakter - taal en letterkunde behoren idealiter een ‘afschijnsel’ te zijn van de aard en zeden van een natie - en door het ontbreken van een verwijzing naar de rol van de klassieken in de zeventiende-eeuwse vaderlandse dichtkunst.

Dit cultuurrelativisme wordt wat meer toegelicht in Lulofs' voorbericht bij zijn *Akademische voorlezingen* uit 1822, waarin hij zich enerzijds een groot bewonderaar van de werken van de klassieken betoont, maar anderzijds waarschuwt voor teveel navolging van die klassieken. Een uitgebreid citaat is hier op zijn plaats, juist om de omzichtigheid te illustreren waarmee deze denkbeelden in deze periode gepresenteerd moesten worden:

> Ik nam dan de vrijheid U te zeggen, dat juist daarom de Ouden mij zoo verdienstelijk voorkwamen, omdat zij altijd zoo gesproken en geschreven hebben, als zij, naar het doel, den tijd, en de plaats, waarom, waarin, en waarop zij zulks deden, spreken en schrijven moesten. Dat dit nu ten hoogste prijsselijk en navolgenswaardig is, spreekt even zeer van zelve, als dat wij Nieuweren dan ook proefondervindelijk moeten trachten te toonen, dat wij hen hierin tot voorbeeld genomen hebben. Maar, hoe moeten wij hierbij te werk gaan? Moeten wij al hunne Voorschriften, hunnen Smaak, hunne wijze van Behandeling slechts blindelings volgen, zonder te onderzoeken, in hoe verre dezelve ook in den Tijd, waarin wij leven, te pas komen? In geenen deele, want dan zouden wij juist gevaar loopen van datgene niet te doen, hetwelk zij altijd deden; namelijk van met gepastheid naar onze omstandigheden te spreken en te schrijven.

Deze voorzichtige relativering van de positie van de Ouden - Lulofs haast zich te verzekeren dat de modernen niet moeten ophouden met het overnemen van de klassieke ‘edele Eenvoudigheid’ en met het navolgen van de universele goede smaak - gaat samen met een al even behoedzaam pleidooi voor ‘het eigenlijk gezegde Romantische Spel der Verbeelding’ (Lulofs 1822, IX-XV), zoals door de modernen (en Lulofs bedoelt dit ruim, blijkens zijn refereren aan Gothiek, Shakespeare en ‘volksmythologie’) is geprobeerd; de Hollandse ‘Pieter Realiteit’ blijft wat dit betreft achter bij de Engelsen, Italianen en Duitsers.[59]

## *Abrahm Sieuwerts van Reesema: de oorspronkelijkheid van de volksdichter*

Lulofs is niet de enige die zich na de Franse tijd wat gereserveerder uitlaat over de modelwaarde van de klassieken. In de *Redevoering over de vorming van het eigen karakter der Nederduitsche letterkunde* uit 1819 sluit A.S. van Reesema zich weliswaar aan bij de in deze periode algemeen geaccepteerde opvatting dat de vaderlandse letteren in de eerste helft van de zeventiende eeuw een gouden tijdperk beleefden en dat op die bloeitijd een periode van verval volgde, die een hele eeuw zou duren. De ‘hoofdoorzaak’ van dit verval zoekt Van Reesema echter verrassenderwijs in ‘de te overgroote heerschappij der oude letterkunde’.[60] De navolging van de klassieken hoeft geenszins problematisch te zijn: hét voorbeeld van een geslaagde imitatie vindt Van Reesema bij Cats. Bij de Dordrechtse dichter kan men geïllustreerd zien ‘hoe eene grondige kennis en beoefening der ouden verre kan blijven van nadeelig te zijn aan eene voordragt, in taal, en toon, en gedachtengang, en beelden, te gelijk oorspronkelijk en vaderlandsch’.

In het tijdvak dat volgde op dat van Cats, Hooft en Vondel ging het echter mis: men gebruikte de klassieke voorbeelden niet meer ‘ter beschouwing’, maar ‘ter nabootsing’. Men volgde niet de geest maar de letter na en de ‘uitdrukking’ in plaats van de ‘innerlijke schoonheid’. Het betoog heeft de voor deze periode typerende nationalistische lading:

ja men heeft den vaderlandschen geest gedwongen zich te verplaatsen in den leeftijd, in de gedachten, en de wereld der Grieken en Romeinen, hen omringd met hunne godenleer en fabelkunde, met hunne geschiedenis, met hunnen roem, met hunne dwalingen, met hunne zwakheden. Zoo was de navolging der ouden geschapen, tot welke onze vaderlandsche dichters door velen werden aangespoord, en in welke zij zoo ijverig zich bekwaamden, dat weldra de meeste gedichten, uitgenomen de taal waarin zij

> klonken, niets hadden dat vaderlandsch kon geheten worden, maar buiten haar de vol\komene gedaante hadden van meer of min middelmatige verzen te zijn uit de fabelach tigste tijden van Griekenland en Rome (Van Reesema 1819a, 13-15).

De Nederlandse volksgeest dreigde zo in de kiem gesmoord te worden. Gelukkig, aldus Van Reesema, bloeiden in de laatste decennia de vrijheidszin en de vaderlandsliefde weer op. Deze nieuwe geestdrift is de oorzaak van een tweede hoogtijperiode van de letteren. Er zijn nu verschillende oorspronkelijke dichters die 'geheel Nederlandsch' (ibid., 19) zijn. De geest van de klassieken is door hen geenszins afgezworen, maar men weet deze nu weer te combineren met oorspronkeljkheid.

Van Reesema's betoog past voor een belangrijk deel in de traditie van de vaderlandse 'literatuurhistorici', maar de auteur heeft net als Lulofs meer aandacht voor de eigenheid van de vaderlandse cultuur.[61] Vandaar zijn van De Vries cum suis afwijkende analyse van de vermeende achttiende-eeuwse malaise in de vaderlandse dichtkunst. Vandaar ook zijn waardering voor Cats, wiens zangen net als die van Homerus en Ossian deel zijn gaan uitmaken van het nationale erfgoed in brede kring. Cats heeft dit bereikt doordat zijn gedichten 'niet in strijd [waren] met de zedelijke en natuurlijke wereld, die hen omringde; zij verboogden dezelve, maar hare grondtoonen stemden met dezelve overeen' (ibid., 25) en daarom kan hij in Van Reesema's optiek als model dienen voor een echt vaderlandse dichtkunst. Van Reesema's Cats is een volksdichter, net als bijna drie decennia daarvoor de Cats van Rhjnvis Feith er een was.

## *Willem de Clercq: het eigenaardig genie der volken*

Het cultuurrelativisme van Lulofs en Van Reesema dat tot een heel voorzichtige bijstelling van de rol van de klassieken in de vaderlandse literatuurgeschiedenis leidt, komt meer systematisch naar voren in de studie over de buitenlandse invloeden op de Nederlandse taal en letterkunde van Willem de Clercq (1795-1844) uit 1824.[62] Hij neemt nadrukkelijk de 'eigenheid' van de vaderlandse letteren als uitgangspunt voor zijn betoog en de invloed van de klassieken wordt bij hem een uitheemse factor, vergelijkbaar met de invloed van de Franse of Duitse cultuur. De 'moderne' context van waaruit De Clercqs comparatistische studie is ontstaan blijkt ook uit het aan Madame de Staël ontleende motto, dat hij aan de tweede druk van zijn verhandeling toevoegde: 'il faut juger les écrits d'après leur date'.

In De Clercqs chronologische bespreking van de invloeden op de vaderlandse dichtkunst lijken twee stemmen aanwezig: een wat traditioneler geluid waarbij De Clercq zich vooral aansluit bij auteurs als Jeronimo de Vries en Nicolaas van Kampen en een wat vooruitstrevender contrapunt waarin zich De Clercqs belezenheid manifesteert: hij is goed op de hoogte van de Europese, literatuurkritische discussie waarin de dichotomie klassiek-romantisch een grote rol speelde. Hij plaatst zichzelf ook in een cultuurrelativerende traditie, die aan het einde van de achttiende eeuw tot ontwikkeling zou zijn gekomen. In de rest van Europa eerder dan in Nederland; De

Clercq vermoedt dat deze traagheid samenhangt met de sterke positie van de klassieke letterkunde hier te lande.

Een zekere tweeslachtigheid valt De Clercq niet te ontzeggen in zijn verhandeling. Een voorbeeld: net als Van Kampen ziet hij een duidelijk verschil tussen de Arabische kunst en de Griekse. De oosterse dichtkunst is authentiek, maar ook al te beeldend en te weinig bewerkt; de Griekse dichtkunst ontdekte de schoonheidsregels, maar vergat de 'omsluijerde waarheid' van de 'zedelijke [..] beeldspraak' van de vroegste poëzie, om zich in plaats daarvan te concentreren op het beeld zelf. Het middel werd zo verheven tot doel. De Clercq construeert een tegenstelling tussen een moreel hoogstaandere, onbewerkte, oosterse dichtkunst en een min of meer a-morele, esthetische, meer harmonieuze poëzie van de Grieken. De religieuze, metafysische doelstelling van de oorspronkelijke poëzie verdwijnt bij de klassieken. Toch stelt De Clercq, en hier klinkt weer de stem van de traditie, dat de 'zachtere kleuren' van de '*phantasie*' van de Grieken beter overeenstemmen met ons gevoel dan de 'verhevene vlugt der Oostersche verbeeldingskracht' (De Clercq 1824b, 23).

Opvallend is dat De Clercq anders dan vroegere beschouwers van de vaderlandse literatuurhistorie de Middeleeuwen niet als een onbetekenende periode afdoet, hetgeen ook past bij zijn pleidooi voor een onbevooroordeelde benadering van het verleden, dat niet met een eigen ideaal moet worden vergeleken, maar in het licht van de omstandigheden en begrippen van díe tijd moet worden bezien.[63] Hij laat er geen twijfel over bestaan dat hij geen moment zou willen terugkeren naar die Middeleeuwen, die immers de kennis en beschaving van de moderne tijd moesten ontberen. De vereniging van letteren, wetenschappen en godsdienst en ook de intensiteit van de periode spreken hem echter aan: men handelde in plaats van te redeneren en 'de driften, die in den boezem gloeiden waren heviger' (De Clercq 1824a, 199).[64]

Het merkwaardige is, dat De Clercqs positieve waardering van de Middeleeuwen los lijkt te staan van de vaderlandse letteren in dit tijdvak. Hij spreekt over een uitstorting van waarachtig gevoel die in een volgend stadium degradeerde tot een handwerk van een gilde, maar illustreert deze middeleeuwse neergang vervolgens aan de hand van de Duitse Minnesänger en Meistersinger. Naar aanleiding van de rederijkersperiode spreekt De Clercq over een overgangstijd waarin de oorspronkelijke middeleeuwse naïveteit verdween, terwijl de klassieke voortreffelijkheid nog moest komen, maar bij auteurs als Maerlant, toch voorgangers van die rederijkers, moet men volgens De Clercq niet 'aan bezielde zangers, ontvlamd door de geestdrift der poëzij' denken, maar enkel aan '*Opstellers van geschriften*' (De Clercq 1824b, 62). De Clercqs bewondering voor de Middeleeuwen wordt vooral gevoed door de buitenlandse discussie; het is blijkbaar niet eenvoudig om deze te implanteren in het inheemse verleden. Als hij wat explicieter over de vaderlandse cultuur uit het verleden schrijft, steunt hij weer meer op de literatuurhistorische benadering in de geest van Jeronimo de Vries, voor wie de vaderlandse Middeleeuwen, het is al vaker gememoreerd, een tijdvak markeerden waarin de klassieken verborgen lagen in de 'morsige holen van vadzige Monniken' (De Vries 1808, 2).

Zo vermeldt De Clercq ook het ontstaan van een '*Romantische*' geest aan het einde van de achttiende eeuw, ofwel een opstand tegen de '*klassische* Letterkunde' en een poging om een oorspronkelijke kunst op te sporen in de middeleeuwse letteren en de volksliederen. De Clercq meent, dat de klassieke kunst in

de tijd van Pericles weliswaar ver uitstijgt boven de ‘ruwe natuurzangen uit de middeleeuwen’, maar dit neemt niet weg, dat de literatuur van zijn tijd misschien verder zou zijn geweest wanneer die middeleeuwse ‘beginselen’ waren ontwikkeld en het ‘eigenaardig genie der volken zich met meer vrijheid had kunnen ten toon spreiden’ (De Clercq 1824b, 98-99).

Op andere momenten echter lijkt hij de renaissance van de klassieke letteren louter als iets positiefs in te schatten. Ook hij brengt de bloeiperiode van de vaderlandse cultuur in de zeventiende eeuw juist met deze herleving van het klassieke erfgoed in verband. De hervormers waren zij ‘die in hunne schriften blijken gaven, dat zij de meer of min volmaakte navolging der Ouden in het opstellen hunner geschriften tot rigtsnoer hadden gekozen’. De klassieke invloed had onmiskenbaar een heilzame uitwerking: de smaak werd gezuiverd, de stijl geperfectioneerd en de spraakkunst geregelder. Maar, en daar is weer de tegenstem, De Clercq onderkent ook een negatieve invloed: zeker voor de poëzie, immers een vrucht van ‘eene oogenblikkelijke geestdrift’ (ibid., 95-100), geldt dat de klassieke invloed oorspronkelijke gedachten in de weg kon staan; daarnaast betekende de zuivering van de taal ook dat het Nederlands aan oorspronkelijkheid inboette. De Clercq spreekt van een juist ook voor de poëzie nadelige scheiding tussen geleerden en leken waarbij de geest van de volkspoëzie verloren dreigde te gaan.

Net als Van Reesema schuift ook De Clercq Jacob Cats naar voren als een dichter, die meer dan Hooft en Vondel het karakter van de natie weerspiegelt. Cats' didactische inslag past bij het Nederlandse volk, dat onder een dichterlijk gewaad bij voorkeur een godsdienstige en zedekundige strekking aantreft. Wellicht beziet De Clercq de typisch Nederlandse volksgeest - ‘een ligt ontvlambaar gevoel voor godsdienstige verheffing, zedelijke grootheid, en waarachtige vaderlandsliefde’ (ibid., 49) - toch vooral als een product van de vaderlandse gouden eeuw en minder als een vrucht van de Middeleeuwen in de Lage Landen.

De bloei van de contemporaine dichtkunst wordt ook door De Clercq in verband gebracht met de waardering voor de klassieken, die groter maar vooral ook diepgravender is dan ooit. Een voorbeeld daarvan is het werk van de dichter Pieter Nieuwland, maar ook de toename van het aantal vertalingen van klassieke teksten spreekt volgens De Clercq boekdelen. De oorspronkelijkheid van de eigentijdse dichtkunst is in De Clercqs ogen blijkbaar zo krachtig, dat de invloed van uitheemse culturen inclusief de klassieke daaraan geen afbreuk kan doen. Anders dan bij de ‘comparatist’ Van Kampen is er bij De Clercq wel degelijk sprake van een ‘modernere’ poëtica, wat moge blijken uit zijn anti-retorische benadering van de dichtkunst.[65] Wat dit betreft wordt zijn poëtica gekenmerkt door de idealistische inslag die ook het literatuurkritische werk van zijn mentor Willem Bilderdijk tekent. In het kader van dit hoofdstuk is het van belang om te constateren, dat bij De Clercq de ‘ware dichter’ - het zou nog tot 1838 duren voordat hij een verhandeling aan dit fenomeen zou wijden - veel meer de ‘vertegenwoordiger van zijn volk en zijnen leeftijd’ is geworden dan bij zijn voorgangers op literatuurhistorisch gebied.[66]

## Conclusie

De verhandelingen van Lulofs, Van Reesema en De Clercq maken duidelijk dat er na de Franse tijd in de benadering van de vaderlandse literatuurgeschiedenis en de rol die de klassieke letteren daarin speelde meer ruimte is voor een relativering van het belang van een navolging van de klassieken en in het verlengde daarvan voor een scherpere definiëring van de karakteristieken van de nationale cultuur. Al eerder bleek bij Rhijnvis Feith dat hij geïnspireerd door Herder zocht naar een meer specifieke nationale smaak op het gebied van de letteren. Hij bracht die 'grondsmaak' in verband met de natuurlijke omgeving waarin een dichter opgroeit en de invloed van deze inheemse natuur op diens poëzie. Het ontlenen van beelden aan klassieke auteurs bracht het gevaar met zich mee dat deze aan een uitheemse natuur ontleende vergelijkingen het vaderlandse publiek weinig zouden zeggen.

Bij een auteur als Van Kampen en meer nog bij De Clercq ziet men een 'comeback' van dit cultuurrelativisme, al is het dan op een wat abstracter niveau: onder invloed van de Duitse discussie onderscheiden zij een 'klassieke' en een 'romantische' traditie. Dit onderscheid is gebaseerd op een aantal fundamentele verschillen in de wijze waarop de klassieke poëten enerzijds en de romantische anderzijds hun gedichten heten te produceren: bij de traditioneel als primitief aangemerkte dichters als Homerus en de auteurs van bijbelboeken worden nu ook juist de verschillen onderstreept, bijvoorbeeld een meer esthetische versus een meer zedelijke invalshoek. In principe ondergraven zij daarmee de idee van een universele klassieke cultuur, die altijd haar modelwaarde zal behouden. Parallel daaraan lijkt de ware dichter in plaats van een klassieke, universele poëet meer een volkszanger te worden: in de vaderlandse praktijk een Cats in plaats van een Vondel. Een dichter dus die appelleert aan een nationale smaak die voortkomt uit een oorspronkelijk volkskarakter in plaats van een dichter die vooral voor de eeuwigheid werkt.

In Nederland is de band met het klassieke erfgoed echter zo sterk dat men op allerlei manieren een breuk met deze traditie probeert te voorkomen: Van Kampens compromis van een romantische stof in een klassieke vorm is daarvan een voorbeeld. In het algemeen meent men dat een werken in de geest van de klassieken de oorspronkelijkheid niet in gevaar hoeft te brengen; men mag daarbij vermoeden dat daarmee wel geleidelijk afscheid werd genomen van de renaissancistische praktijk van de *imitatio* en de *aemulatio*. Het cultuurrelativisme van na de Franse tijd legde, al is het voorzichtig, de basis voor een echte breuk met het classicisme.

Overigens, de in dit hoofdstuk geschetste grote hardnekkigheid waarmee door veel auteurs vast wordt gehouden aan de idee van een universele natuur brengt met zich mee, dat men de vaderlandse natie vaak beschouwt als een soort van erfgenaam van de klassieke cultuur. Als Mathijs Siegenbeek in 1817 spreekt over de 'echt Nederlandschen geest' in kunst en letteren, blijkt die vaderlandse geest verdacht veel te lijken op het traditionele beeld van het Griekse volkskarakter. Siegenbeek besluit zijn verhandeling dan ook met een waarschuwing tegen regelloosheid: er zijn immers in de natuur gegronde, onveranderlijke regels en de dichter kan die regels, sinds de mens te ver van de natuur afstaat, het beste

ontlenen aan de klassieke, Griekse modellen ‘welker gedurige beoefening in staat is [..] het ideaal van het schoone en verhevene, in deszelfs volle zuiverheid en kracht, voor onzen geest te verlevendigen’ (Siegenbeek 1817, 254). De vaderlandse smaak is voor Siegenbeek vooral de smaak, ontleend aan de universele, klassieke kunst.

De krachtige positie van de klassieke Cultuur in de door mij onderzochte periode kan goed geïllustreerd worden aan de hand van het literair-theoretische werk van Bilderdijk, de auteur met wie dit hoofdstuk werd geopend maar die in het verdere verloop niet meer aan de orde is geweest. Bilderdijks idealistische benadering van de dichtkunst doet de lezer wellicht verwachten dat hij, net als een auteur als Kinker, een breuk ervaart in de geschiedenis van de dichtkunst. In zijn werk neemt Bilderdijk duidelijk afstand van een retorische benadering van de poëzie en daarmee lijkt hij ook een hoofdstuk uit het verleden af te sluiten. De kwestie is echter wat gecompliceerder: Bilderdijk projecteert zijn idealistische poëzie-opvatting op het werk van de grote klassieke voorbeelden en suggereert dat de retorische benadering van het dichten een uitvinding is van ‘kunstrechters’. De grote dichters uit het verleden zouden zich van die regels niets hebben aangetrokken.

Bilderdijk kan zich uitstekend vinden in het beeld van de vaderlandse literatuurhistorie, zoals dit in de werken van Siegenbeek, De Vries en Van Kampen naar voren komt. Ook Bilderdijk ziet de achttiende eeuw als een periode van verval, als een tijdvak waarin de Hollandse geest verloren ging. Hij wijt dit aan de Franse invloed die in het begin van de eeuw overheerste en aan de wat latere import van de Duitse ‘dweperij’. Een enkeling, aldus Bilderdijk, poogde het tij te keren: ‘Weinigen, het is waar, riepen Holland tot voorvaderlijke oorspronklijkheid, weinigen tot de bronnen der Grieksche en klassike Romeinsche schoonheden te rug: maar die weinigen maakten geen getal’ (Bilderdijk 1820, 40). Tegen de achtergrond van zo'n uitspraak is men minder verrast door Bilderdijks lyrische woorden over de Neolatijnse dichter Theodorus van Kooten (1749-1813): uiteraard ontleent deze auteur veel aan klassieke voorbeelden, maar de geleende gedachten en beelden zijn op een geïnspireerde wijze geïntegreerd in Van Kootens eigen wereld. Bilderdijk looft in Van Kooten een dichter die op een oorspronkelijke wijze de klassieken navolgt. Van een slaafse imitatie moet hij uiteraard niets hebben, maar de aloude filologische praktijk heeft voor hem niet afgedaan. Dit blijkt ook uit de kritiek die hij in 1823 uit op wat hij noemt ‘de mode van het Antieke’. Niet de navolging van de klassieken moet het hier ontgelden, maar wel de uitwassen ervan:

> Die er 't minste gevoel of besef van hebben, schreeuwen altijd het meest, en hoe menig een belachlijk enthusiastisch vers, den waarachtigen kenner ten spot, en in den grond uit napraten bestaande, heeft men gezien en hooren uitgalmen in verwilderde dweepzucht voor 't geen men geene oogen had om recht te beschouwen! (Bilderdijk 1823, 33).

Het misbruik wordt gelaakt, maar niet de praktijk op zichzelf.[67]

Opmerkelijk is ook Bilderdijks verhandeling over het naïeve, juist omdat Schiller deze kunstcategorie in de jaren negentig van de achttiende eeuw vooral met de kunst van de klassieken had verbonden. Bilderdijk verbindt het naïe-

ve onder meer met een gemoedstoestand van een spreker of dichter. Als voorbeeld geeft hij de situatie waarin een spreker dermate bezield is door zijn onderwerp, dat hij zijn omgeving vergeet en het verleden als 'tegenwoordig' voorstelt:

> Het is iets, den Dichter, den enthusiastischen Redenaar, natuurlijk en eigen, voor zulke bedwelmingen vatbaar te zijn; en zy waren [..] oudtijds by sterker aandoeningen en gevoel en bevattingskrachten (die onze beschaving zoo geweldig verlamd en verwaarloosd heeft) algemeen (Bilderdijk 1821, 129-130).

Het naïeve is derhalve iets dat de dichters van vroeger meer eigen was - men herkent de primitivistische lading - maar Bilderdijk concludeert daar niet uit, dat de moderne dichter zich hierbij maar neer moet leggen en een andere richting dient in te slaan.[68] Hij zoekt de oplossing voor het probleem eerder in een onderscheid tussen theorie en praktijk: de ware dichter, ook de moderne, moet de theorie laten voor wat ze is en zich overgeven aan het gevoel dat hem tot het dichten drijft. Voor Bilderdijk betekent dit ook niet, dat retorische figuren zullen verdwijnen uit de dichtkunst, maar wel dat ze weer op een vanzelfsprekende, natuurlijke wijze zullen ontstaan als de uiterlijke tekenen van het oprechte enthousiasme van de dichter. Een pleidooi voor een terugkeer naar het 'naïeve' dichterschap van Homerus derhalve.

Bilderdijk is een merkwaardige 'Einzelgänger' in de vaderlandse poëticale discussie. In de vorige hoofdstukken is er echter al op gewezen, dat facetten van zijn literatuuropvattingen goed passen in het common sense-betoog, dat door de meeste critici werd aangehangen. Bilderdijks eerbied voor de klassieken verbindt hem met de 'partij' van Jeronimo de Vries. Ook de common sense-auteurs lijken het heil voor de vaderlandse dichtkunst te zoeken in een opleving van het 'naïeve' dichterschap, zoals dit in de vaderlandse zeventiende eeuw bestond en zeker in de klassieke Griekse oudheid. Van een 'breukbesef", het is al eerder opgemerkt, is bij hen dan ook geen sprake.

## Eindnoten:

1 De benaming 'klassiek' wordt in de door mij onderzochte periode maar weinig gebezigd: de Griekse en Romeinse dichters worden meestal als 'Ouden' beschreven. Met 'Ouden' konden overigens alle dichters uit het verleden aangeduid worden.

2 Er lijkt hier sprake van een typisch 'Nederlandse' traditie. Mijnhardt spreekt voor wat betreft de vaderlandse achttiende eeuw van een integratie van 'het klassieke erfgoed in [..] de Nederlandse literaire identiteit'. Zie: Mijnhardt 1992, 147. Van Sas meent dat deze vergroeiing met het klassieke ook in de tweede helft van de achttiende eeuw en zelfs daarna blijft gelden. De door hem gebezigde term 'neo-classicisme' is minder geslaagd. Het lijkt me beter om dit label te bewaren voor een historiserende benadering van de klassieken. In zijn artikel over deze materie suggereert Van Sas juist dat de meeste vaderlandse auteurs nog in de aloude 'renaissancistische' traditie staan wat betreft hun relatie met de klassieken. Zie: Van Sas 1989b.

3 Schenkeveld-van der Dussen 1994, 92-107. Het onderzoek naar de vaderlandse poëticale discussie in de zeventiende en de achttiende eeuw laat veel witte plekken zien, waardoor een inleiding als deze noodgedwongen in 'generalisaties' blijft steken. Het enige overzichtswerk

voor de zeventiende eeuw is nog steeds Van Hamels *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur*, terwijl er voor de achttiende eeuw slechts deelstudies beschikbaar zijn. Zie: Van Hamel 1918.

4 Warners 1957, 85-88. Over de doorwerking van de praktijk van het imiteren en aemuleren in de achttiende eeuw merkt Korpel met betrekking tot de periode 1600-1750 op: 'De poëtica, die in de periode in kwestie min of meer samenvalt met de retorica, leert dat een dichter alleen tot het scheppen van eigen werk kan komen door uit te gaan van de ideeën en de woorden van een model: alle schepping is navolging'. Zie: Korpel 1992, 34.

5 Warners 1957, 193-200.

6 Jauss 1970, 32.

7 Gombrich 1966, 35.

8 Abrams 1971, 79.

9 Over het vaderlandse primitivisme in de door mij onderzochte periode: Johannes 1992, 75-80; Wiskerke 1995, 39-45.

10 Van Erp Taalman Kip/Sicking 1991. Simonsuuri beschrijft een overgang van de Homerusreceptie van een normatieve naar een cultureel bepaalde kijk. Simonsuuri brengt deze verandering ook in verband met het primitivisme, al memoreert deze auteur wel dat veel primitivisten Ossian boven Homerus stelden omdat zij de Keltische bard als nog 'primitiever' en dus oorspronkelijker beschouwden. Zie: Simonsuuri 1979.

11 Het primitivisme van iemand als Blair is niet zo militant, dat men ook bij hem geen sporen zou vinden van Welleks 'double standard'. Niettemin zegt ook Wellek van de Schotse primitivisten, van wie Blair er een was, dat zij na Vico de eersten waren 'to assert definitely that the 'times which we call barbarous are the most favorable to the poetic spirit', om er aan toe te voegen: 'Only Herder, encouraged by their initiative, jettisoned the neoclassical view completely'. Zie: Wellek 1981, 28-29.

12 Zie ook: p. 145.

13 Wiskerke 1995, 86. Over de 'Poëtenoorlog' in het algemeen: Altena 1986; Wiskerke 1995, 63-103.

14 Singeling 1991, 43-71.

15 De inleiding van Brandt Corstius bij Van Goens 1972; Van den Berg 1993a.

16 De Bosch' hervormingsgedachte doet denken aan een tendens die een rol speelde in de Franse poëticale discussie omstreeks 1730. Ehrard heeft deze tendens omschreven als een 'recherche de la "belle nature": l'exemple des Anciens'. Het betrof hier een reactie op een beschaving die te frivool zou zijn geworden en die bij de klassieken te rade moest gaan om het ideale evenwicht tussen instinct en rede, tussen natuur en educatie terug te vinden. Ehrard noemt Voltaire als een vertegenwoordiger van deze 'reactie' en wijst op diens ideaal van een kunst die zich achter de natuur verbergt. Zie: Ehrard 1963, 289-304.

17 De Bosch' verhandeling uit 1788 is een praktische uitwerking van een idee, dat hij al in zijn betoog over de regels uit 1783 lanceerde: zij die het Grieks en Latijn niet machtig zijn, kunnen vertalingen bestuderen om daaraan 'verhevene gedachten' te ontlenen, waarmee de vaderlandse dichtkunst verrijkt kan worden. Zie: De Bosch 1783, 48.

18 Wiskerke 1995, 200.

19 Siegenbeek 1807a, VII. Een deel van dit illustere gezelschap was net als Jeronimo de Bosch actief op het gebied van de Neolatijnse dichtkunst. Zie: Guépin 1993, waarin Neolatijnse gedichten van Van Ommeren en Van Lennep zijn opgenomen.

20 Over Van Lennep: Van den Berg 1997.

21 Lovejoy/Boas 1973; Gombrich 1966. Van Lennep noemt in zijn verhandeling ook nog J.J. Rousseau, die volgens hem ten onrechte een causale relatie heeft gelegd tussen de letteren en het verval van de zeden. Het is de weelde, aldus Van Lennep, die een slechte invloed heeft op het gevoel en het intellect van de mens. Ook de letteren kunnen daardoor worden beïnvloed, maar daarmee zijn de letteren in zichzelf nog niet de oorzaak van het verval. Het betreft hier een veroordeling van Rousseaus radicalere primitivisme. Zie: Van Lennep 1811, 4-5. Rousseaus veroordeling van het toneel, waar Van Lennep op doelt, is overigens een goed voorbeeld van waar een extreme authenticiteitscultus toe kan leiden, namelijk het categorisch veroordelen van het 'acteren' ofwel het spelen van een rol. Zie: Trilling 1971, 58-67.

22 Gombrich 1987, 8-75.

23 Van den Berg spreekt in dit verband van een 'gematigd primitivisme'. Zie: Van den Berg 1973, 173. In een eerste beschavingsperiode heet de mens zeer sensibel en verbeeldingsrijk te zijn, maar zo'n tijdvak kan geen echt model ter navolging opleveren. De vruchten van de genie

moeten enigszins gematigd worden door de beschaving, al mag de oorspronkelijke aandrift daarbij niet verloren gaan. De cyclische opvatting van de cultuurgeschiedenis en de daarbij behorende denkbeelden over opkomst en verval van de kunsten zijn behalve bij Nieuwland, Van Lennep en De Vries in deze periode ook te vinden bij: De Bosch 1804 (waarin De Bosch ook naar Gibbon verwijst); Siegenbeek 1806; NN 1807 (over Griekse dichtkunst); Van Kampen 1807a; Kantelaar 1811, Lulofs 1815; Van Cappelle 1816; Hamaker 1817; Boxman 1819a en 1819b.

24 De gedachte, dat de vaderlandse poëzie het meest bloeide toen de dichters de klassieken navolgden, komt men bij Siegenbeek tegen. Zie: Siegenbeek 1807a, XV. Van Cappelle meent dat het in de zeventiende eeuw de 'oude letteren' waren die 'de smaak voor het schone en verhevene' opwekten. Zie: Van Cappelle 1816, 11. Scheltema ziet ook voor de door hem besproken zeventiende-eeuwse Dordsche dichtschool de klassieken als belangrijke inspiratie. Zie: Scheltema 1823, 48. Jeronimo de Vries noemt als reden voor het verval van de dichtkunst in de achttiende eeuw, dat de dichters uit die tijd vergaten de 'bron' van de klassieken te bestuderen. Zie: De Vries 1808, 321.

25 Van Kampen ziet in zijn *Zedekundige schoonheden der ouden* een verband tussen de bloei van de letteren in zijn tijd en het verschijnen van goede vertalingen van klassieke auteurs. Met 'de herstelling onzer vervallene Dichtkunde door Feith en Bilderdijk' zag hij de 'smaak voor de Ouden meer algemeen worden'. Zie: Van Kampen 1807b, VII. Ook De Vries ziet bij de eerste hervormers van de vaderlandse dichtkunst aan het einde van de achttiende eeuw, zoals de Van Harens en Van Merken, een inspiratie door de klassieken. Hij spreekt van een 'smaak, getrokken uit Grieksche en Latijnsche dichtbloemen'. Zie: De Vries 1809, 177. IJpeij suggereert in zijn *Beknopte geschiedenis der Nederlandsche tale* ook dat de oplevende studie in de oude talen de oorzaak is van de eind-achttiende-eeuwse kentering in de dichtkunst. Zie: IJpeij 1812.

26 Van Kampen brengt zelfs de bloeitijd van de Romeinse beschaving in verband met de navolging van de Griekse cultuur; ook de positieve wending die de carrière van Goethe heeft genomen, verbindt hij met diens studie van het Griekse toneel. Zie: Van Kampen 1807a, 70 e.v.; 344.

27 Dit geldt overigens niet alleen voor Homerus, maar ook voor andere Griekse auteurs. Van Kampen merkt over die Grieken op dat zij poëzie vooral zagen als onmiddellijke geestdrift, een uitboezeming van ogenblikkelijke gewaarwordingen, hetgeen niet te rijmen viel met het bepeinzen en redeneren van de wijsbegeerte. Zie: Van Kampen 1807a, 52.

28 Een voorbeeld van de opwaardering van de zeventiende-eeuwse vaderlandse dichters als modellen ter navolging is te vinden in Siegenbeeks *Betoog van den rijkdom en de voortreffelijkheid der Nederduitsche taal*, waarin de hoogleraar stelt dat 'de taal geen ander steunsel ter onderhouding van haar zuiverheid, hare voortreffelijkheid en haren rijkdom [heeft], dan 't welk in de zorgvuldige beoefening dier schrijveren gelegen is, in wier werken zij zich in hare eigenaardige schoonheid, kracht en uitgebreidheid vertoont'. Vooral Vondel en Hooft acht Siegenbeek geschikt; Cats leent zich vooral als model voor schrijvers van zedenkundige lessen. Zie: Siegenbeek 1810, 247.

29 Simons 1820.

30 Het betreft hier een probleem, dat in de studie van Wiskerke naar de waarderingsgeschiedenis van de zeventiende-eeuwse literatuur in deze periode wellicht niet genoeg onderkend wordt. De zeventiende eeuw moest door veel van de door Wiskerke behandelde literatuurverhandelaars nog ontdekt worden als zelfstandige eenheid.

31 Korpel haalt een citaat van Van Alphen aan, waaruit blijkt dat hij het vertalen van modernen, op grond van de taalverwantschap, zelfs zinniger acht dan de translatio van klassieke teksten. Zie: Korpel 1992, 82-83.

32 Kloek constateert dat Feith in deze periode vasthoudt aan een universalistisch concept van de natuur. Zie: Kloek 1981, 138.

33 Feiths analyse van de gedichtfragmenten geeft goed weer hoe zich in deze periode een smaakverandering lijkt te voltrekken van een retorische naar een meer plastische benadering. De door Feith geciteerde regels van Hoogvliet en Van Alphen ter illustratie. Uit de *Abraham* komt: ''t Was avond, en de zon, gehuld met goud en straalen,/Scheen thans te Berseba ter westkim in te dalen,/ Haar gloed te doven in het Middellandsche zout,/ Terwijl ze nogtans met dat licht, dien gloed, dat goud,/ En de eigen straalen aan dezelfde hemelkringen/ Den morgen maakte in 't oog der tegenvoetelingen'. Uit de *Starrenhemel*: 'Daar rijst het tintlend starrenheir!/ En de aarde zwijgt verbaast./ 't Gestamte spiegelt zig in 't meir,/ Waarop geen windje blaast./ 't Is alles hemel wat men ziet;/ Zelfs bergen vlugten heen./ 't Verdorde blaadje schuifelt niet;/ 't Gestarnte spreekt alleen'. Feith bewondert met name het beeld van het bewegingloze verdorde

blaadje - ‘Hoe zinnelijk!’ - dat volgens hem een bijzondere opmerkingsgave verraadt. Zie: Feith 1785, 134-136.

34 Buijnsters wees al op een ontwikkeling bij Feith van een nadruk op een ‘apologie van Batteux' eclectische imitatio’ naar een aandacht vragen voor het belang van een ‘rechtstreekse natuurobservatie’. Zie: Buijnsters' inleiding bij Feith 1979, 56-58.

35 Deze benadering van de klassieke dichters als ‘natuurdichters’, van wie de ‘modernen’ kunnen leren hoe zij zelf de natuur moeten observeren, is ook bij Diderot te vinden. Zie: Knabe 1972, 49.

36 Feith ontleende de Nederlandse vertaling van deze stelling van Herder aan diens *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1782-1783). De vertaler was overigens Cornelis van Engelen. Zie: Herder 1784-1787.

37 Oosterholt 1997b.

38 Chouillet spreekt over ‘la révolution Lockienne et ses suites’, die in de achttiende eeuw een eind maakte aan de ‘metafysische’ benadering van het schone: in de mens zelf moet het fundament van de esthetiek worden gezocht. Zie: Chouillet z.j., 64 e.v.

39 Voor de rol van Feith in de Cats-receptie: p. 61-62.

40 Jauss 1970, 70.

41 Van Hemerts verhandeling over de gouden eeuw is in deze periode een van de weinige vaderlandse bijdragen, die met Abrams' ‘natural supernaturalism’ in verband te brengen zijn. Het lijkt me overigens van belang om deze (post-)Kantiaanse Verlichting te onderscheiden van de achttiende-eeuwse encyclopedische variant en haar eerder met wat in het buitenland de romantiek wordt genoemd in verband te brengen. Ook in die romantiek blijft immers, zoals Abrams heeft laten zien, de lichtmetafoor zeer populair en krijgt ook het lineaire denken een nieuwe impuls. In deze richting valt ook Kinkers aemulatie van Bilderdijks epos *De ondergang der eerste wareld* te duiden: het paradijs is bij Kinker niet iets uit het verleden, maar de ‘wereldstaat’ van de toekomst. Zie: Abrams 1973; Vis 1967, 174, 200-202; Hanou 1997.

42 Een eveneens door Kant geïnspireerde benadering van de cultuurgeschiedenis vindt men bij de autodidact Jacob van Manen (1752-1822). Ook Van Manen meent, dat de moderne tijd het poëtische tijdperk gepasseerd is en het filosofisch tijdvak ingegaan. Van Manen wijst net als Van Hemert de idee van een verval af: de moderne dichtkunst heeft als taak de theorie (die juist in de achttiende eeuw tot ontwikkeling gekomen is) en de praktijk met elkaar te verbinden. Merkwaardig is echter dat Van Manen dit Kantiaanse vooruitgangsdenken combineert met allerlei traditionele poëticale denkbeelden: zo meent hij dat de klassieke kunst nog steeds modelwaarde heeft. Zie: Van Manen 1801, 3-6; 35. Van Manens latere werk lijkt wat meer te stroken met de visie van Jeronimo de Vries, al blijft Van Manens vooruitgangsdenken overeind. Zie: Wiskerke 1995, 269-279.

43 Kinker 1801, 189-190. Van Swaanenburg had in brede kring de reputatie van een ‘dweper’, die in zijn enthousiasme slechts duistere orakeltaal uitsloeg; hij werd vaak in één adem genoemd met Jan Vos. Zie: de inleiding van Hanou e.a. bij Van Swaanenburg 1986, 11-12.

44 Ook Hanou gaat in op deze anonieme bijdrage, waarvan hij het auteurschap aan Kinker toeschrijft. Terecht veronderstelt hij dat het pleidooi voor taalbeschaving in dit stuk niet geassocieerd moet worden met wat hij noemt ‘de begin-negentiende-eeuwse beschavingsmanie’. Dit zou ook niet passen in de organische taalbenadering van Kinker, waarover gesproken is in het derde hoofdstuk. Zie: Hanou 1988, 321-322.

45 Typerend voor Kinker is het verband dat hij veronderstelt tussen een zich organisch ontwikkelende taal en een oorspronkelijke cultuur. Het is een Herderiaanse kant van Kinkers werk en de overeenkomsten met Feiths pleidooi voor een nationale smaak zijn dan ook opvallend: zowel bij Feith als bij Kinker vindt men de idee, dat er eerst een ‘grondsmaak’ moet zijn (hoe gebrekkig of boers ook) en dat vervolgens uitheemse invloeden eventueel geënt kunnen worden op de inheemse stam, zodat ze ook werkelijk in de volksgeest geïntegreerd kunnen raken. Zie: Feith 1793.

46 Vis spreekt in dit verband van ‘abstraheren’ en ‘concretiseren’. Deze termen hebben het nadeel, dat ze makkelijk aanleiding geven tot een al te nuchtere, retorische interpretatie van het dichterlijke scheppingsproces. Zie: Vis 1967, 23.

47 Ook hier een vergelijkbaar ‘modern’ argument als bij Feith: de klassieke mythologie maakt geen ‘wezenlijk’ deel meer uit van de moderne westerse cultuur. Het is een voorbeeld van een niet-geintegreerde uitheemse invloed. In de voorrede over het epos uit 1821 gaat Kinker dieper in op het onderscheid tussen de Griekse en christelijke ‘mythologie’. Zijn epostheorie loopt uit op een pleidooi voor een modern ‘allegorisch’ dichterschap, omdat het mystische epos in de

trant van Milton en Klopstock teveel geneigd is te vervallen in theologische reflectie, die de 'allegorie' (lees: de fictie) doorbreekt. Kinker meent overigens, dat een 'allegorie' krachtiger wordt, wanneer deze aan de geest van de dichter is ontsproten (een 'moderne mythologie') in plaats van aan een religie. Zie: Kinker 1821, XIV.

48 Over het 'mystische' van de moderne dichter: 'De geneigdheid van den geest, om aan alles eene bewustheid, eene ziel toe te dichten, schijnt onzen dichters nog meer aangeboren, dan het verzinnelijken der begrippen'. Zie: Kinker 1819, XXIII.

49 Kinker 1819, XXIV. Het is verleidelijk om te veronderstellen dat Kinker met het 'allegorische' meer verwijst naar de retorische benadering van de poëzie met haar scheiding van een gedachte of zaak en de verwoording of belichaming daarvan. Op andere plaatsen laat Kinker echter blijken dat ook dit 'allegorische' procédé tot een organisch geheel leidt, waarbij het geheel meer is dan de som der delen. Het allegorische beschrijft hij 'als in eene hoogere orde van zaken, waarlijk bestaande; maar zoo bestaande, dat het met die wereld, waarvan het de wederschijn of het tegenbeeld is, een enkel geheel uitmake'. Zie: Kinker 1821, XVIII.

50 Dat Van Ghert eerder met deze historische indeling van het dichterdom komt, is niet verrassend: zijn inspiratiebron, de filosofie van Hegel, kent aan de geschiedenis een veel grotere rol toe dan de wijsbegeerte van Kant. Over Van Ghert en zijn kunstkritische arbeid: Van den Berg 1973, 192-201; 213-217.

51 Van Kampen verwijst naar '*Génie du Christianisme*' van de 'door een' hoogstdichterlyken styl en vele nieuwe denkbeelden zeer lezenswaardige Heer Châteaubriant'. Zie: Van Kampen 1807a, 436.

52 Zoals Van Kampen dit zelf ook doet in zijn uit 1816 daterende vergelijking van epische gedichten uit de geschiedenis van de wereldpoëzie. Hij spreekt in deze *Proeve eener beoordeelende vergelijking* over de erecode van de middeleeuwse ridderculture met haar 'beleefdheid omtrent de Sekse'. Van den Berg veronderstelt een invloed van Schlegel. Zie: Van den Berg 1973, 205. Typerend voor Van Kampens verrassend snelle verwerking van de internationale discussie is het feit, dat hij dit idee dus al voor 1810 opnam in zijn *Lotgevallen*. Tegelijkertijd stuit men steeds op de oppervlakkigheid van deze receptie: het lijkt erop, dat zulke denkbeelden zijn eigen (common sense-)poëtica niet aantasten. In een later werk kunnen de pas verworven denkbeelden ook weer verdwenen zijn, waarvan vooral Van Kampens verhandeling over het 'klassische' en 'romantische' het bewijs lijkt te zijn.

53 Zo spreekt Van Kampen bijvoorbeeld vol afschuw over het bij de Grieken en Romeinen aanwezige misbruik, 'om die schandelyke ondeugd te bezingen, welke tegen de Natuur aandruischt'. Zie: Van Kampen 1807a, 428.

54 Deze nostalgie naar de periode aan het begin van de zeventiende eeuw, toen het Nederlandse volk nog geen moreel verval kende, vindt men ook bij Feith en Jeronimo de Vries en vele andere, ook in dit hoofdstuk genoemde auteurs. Zij past bij wat wel het 'patriots republikanisme' genoemd is. Op politiek gebied zou deze nostalgie na 1795 grotendeels zijn verdwenen en plaats hebben gemaakt voor een 'breukbesef' ofwel een inzicht dat een terugkeer naar de oude normen en waarden van de zeventiende-eeuwse maatschappij niet meer mogelijk was. Het lijkt erop, dat dit 'moderne' inzicht op cultureel gebied pas veel later tot stand kwam. Zie: Van Sas 1989a, 493-494; Klein 1996, 45.

55 Van den Berg laat zien, dat in het door Van Kampen vertaalde deel uit A.W. Schiegels *Über dramatische Kunst und Literatur* een aantal belangrijke karakteristieken van de 'modeme' of 'romantische' literatuur wordt genoemd: bijvoorbeeld de band met het christendom, met de riddergeest en de bijbehorende vrouwenverering en verder de 'moderne' zoektocht naar het volmaakte, dat op deze aarde nooit gevonden zal worden. Zie: Van den Berg 1973, 156-163; 179.

56 Het is merkwaardig hoe fel Van Kampen in veel van zijn werk gekant is tegen het toneel in de Frans-classicistische traditie, waarbij hij ook aan iemand als Wiselius lijkt te denken. Het zijn vooral de meer 'klassieke' stukken van Goethe en Schiller die een alternatieve ontwikkeling aanwijzen. Van Kampen lijkt daarbij vooral gecharmeerd van de 'Griekse' geest in dit werk, zoals hij ook de vertalingen van Griekse tragedies door Bilderdijk en later Da Costa toejuicht.

57 Schmidt 1988, 150-178; voor Van Kampens Shakespeare-receptie: Pennink 1936, 174-183; Leek 1988, 44.

58 Het is Van Kampen overigens niet te doen om een aantasting van de universele smaak. Hij maakt een onderscheid tussen een algemene en een nationale smaak. Idealiter voldoet een kunstwerk zowel aan de uiteraard minder tijdgebonden algemene als aan de wat vluchtiger

nationale smaak. Dit idee vindt men ook terug in het aan Voltaire ontleende motto, dat Van Kampen aan zijn verhandeling over moderne epiek vooraf laat gaan.

59 Brandt Corstius 1953.

60 Ook hier presenteert de auteur dit denkbeeld zeer voorzichtig: hij benadrukt eerst de 'volkomenheid' van de klassieke letterkunde. Van Reesema: 'Daaromtrent is maar eene stem bij alle de volken der latere geschiedenis, en bij geen derzelven stelliger dan bij ons'. Terloops vermeldt hij hier de bijzondere liefde voor de klassieken van de Nederlander, iets wat meer benadrukt wordt door schrijvers over dit onderwerp. Zie: Van Reesema 1819a, 13.

61 Van Reesema: 'is ook niet onze Dichter even zeer voor oorspronkelijke aandrift vatbaar als Homerus en Ossian, die niet naar modellen omzagen, maar den gloed volgden, die hun het hart vervulde?' Zie: Van Reesema 1819a, 25-26.

62 Over deze verhandeling: Brandt Corstius 1961; Schenkeveld 1962, 75-122.

63 Over de Nederlandse belangstelling voor de Middeleeuwen in de negentiende eeuw: Miltenburg 1996, 52-56.

64 Deze woorden over de geest van de Middeleeuwen zijn te vinden in De Clercqs verhandeling over *De Cid, voorgesteld als het ideaal van den held der middeleeuwen*. In de termen van Lovejoy en Boas zou men dit primitivisme van De Clercq met betrekking tot de Middeleeuwen een 'hard' primitivisme kunnen noemen, anders dan een 'zacht' primitivisme, waarin meer het ideaal van een gouden tijdperk van vrede centraal staat. Zie: De Clercq 1824a; Lovejoy/Boas 1973.

65 De Clercq spreekt naar aanleiding van theoretische teksten uit de zestiende eeuw over 'het toen ongelukkig aangenomen gevoelen, dat *Rhetorica* en dichtkunst dezelfde zaak waren'. Zie: De Clercq 1824b, 139.

66 In een later stadium vindt Willem de Clercq ondersteuning voor zijn cultuurrelativisme en zijn sympathie voor de christelijke Middeleeuwen in de Réveilbeweging. Een pleidooi voor de godsdienst als inspiratie voor de kunstenaar was natuurlijk ook al te vinden in Da Costa's *Bezwaren tegen den geest der eeuw* uit 1823, maar vreemd genoeg is er bij Da Costa weinig tot niets te merken van een herwaardering van de Middeleeuwen (ook niet van de niet-Nederlandse). Da Costa's canon is die van Jeronimo de Vries en van Van Kampen; hij projecteert er slechts een meer religieus geladen poëtica op. Zie voor De Clercqs verhandeling over de ware dichter: Schenkeveld 1962, 248-257; over De Clercqs relatie met het Réveil en meer in het bijzonder Da Costa: Dubois 1997.

67 'Doldriftig is tegenwoordig die opwinding van elke verwarde verbeelding voor het Antiek, sedert de aldwingende Mode die wet gaf'. Zie: Bilderdijk 1823, 33.

68 Zoals Schiller dit wel deed. Zie: Jauss 1970, 96.

# Epiloog

> het fijnste gevoel stroomt door alle mijne aderen en naauwlijks kan ik van het verhevenst genoegen ademhalen - maar mijne pen, mijne woorden bezwijken - en vruchtloos poge ik mijne gewaarwordingen uit te drukken. - Neen! ik ondervinde het, er is nog geen taal voor 't gevoel - of het moesten de traanen - de gezegende traanen zijn - ja! zij zijn het - zij ontlasten thans mijne geprangde borst - zij komen mijne flaauwe woorden te hulp en alles wordt uitdrukking! (Feith 1982, 116).

In 1792 publiceert de uitgever/schrijver Arend Fokke Simonsz (1755-1812) zijn al eerder in het gebouw van Felix Meritis voorgedragen droomvoorstelling van *De moderne Helicon*.[1] Weliswaar zwaait ook op deze 'moderne' zangberg Apollo nog de scepter, maar van de nobele god der dichters is in Fokkes droom weinig overgebleven: deze Apollo is een afgetakelde bric-à-brac-winkelier, een armzalige uitdrager die handelt in gerecycleerde poëtische ornamenten. Jonge dichters kunnen bij hem terecht voor 'lillende ingewanden' en 'hete tranen'. Terwijl de handel in 'valse tranen' uitstekend verloopt, raakt deze sjacheraar de 'oprechte' bijna niet kwijt. Ook Pegasus waart nog rond op Fokkes Helicon, maar het is een treurniswekkend scharminkel geworden. Slechts een dieet van zeventiende-eeuwse Hollandse poëzie biedt het beestje enig soelaas.

Men kan Fokkes *Helicon* afdoen als één van de voorbeelden uit een reeks van satires, waarin de mode van het vaderlandse sentimentalisme het moet ontgelden. Dan ziet men echter over het hoofd, dat niet alleen de 'sentimentelen' het slachtoffer zijn: Fokke richt zijn pijlen op alle onoprechte, geveinsde poëzie. Niet alleen het larmoyante van de overspannen gevoelsdichter wijst hij af, maar ook de bombast van het quasi-verheven orakel. *De moderne Helicon* past in het in deze studie geschetste authenticiteitsdiscours. Fokkes ware dichter wordt door oprechte emoties aangezet tot het schrijven van poëzie. Hij dist zijn publiek geen laffe spijzen op, maar serveert ze voedsel voor hoofd en hart, zoals ooit zijn zeventiende-eeuwse voorgangers dit deden. Vondel en Hooft staan weliswaar in hoog aanzien bij Fokkes ideale zanger, maar zijn modellen zoekt de ware dichter toch bij de klassieke zangers uit de tijd waarin de Helicon nog een bloeiperiode doormaakte.

Fokkes poëzie-opvattingen zijn verwant aan de poëticale denkbeelden van Jeronimo de Vries en Mathijs Siegenbeek, van auteurs derhalve die in deze studie gepresenteerd zijn als aanhangers van het common sense-betoog. Net als De Vries cum suis gaat het deze humorist niet alleen om een oprechte dichtkunst,

maar evenzeer om ‘zaakrijke’ poëzie, die zich ook tot het verstand richt. Zijn satires berusten op het inzicht, dat

> het waarlijk nuttige en verstandelijke als onveranderlijk, maar het ogenbliklijk streelende en zinlijke als gestadig verwisselend erkent (Fokke Simonsz 1792a, 100).

De esthetische ‘waan van de dag’ moet het ontgelden: de ware kunst is in Fokkes ogen tijdloos en universeel.

In *De moderne Helicon* schildert Fokke het beeld van een contemporaine dichtkunst die in verval is geraakt. In de decennia ná 1792 lijkt dit crisisbesef, dat in de jaren tachtig van de achttiende eeuw bij uiteenlopende auteurs als Van Alphen, Bilderdijk, De Bosch en Perponcher is terug te vinden, als sneeuw voor de zon te verdwijnen. Zeker na 1800 laten bijna alle critici hun reserve varen en wordt er gesproken over een nieuwe bloeiperiode van de vaderlandse dichtkunst, die de vergelijking met de hoogtijdagen van Hooft en Vondel zou kunnen doorstaan. Met name de ‘literatuurhistorici’ creëerden het beeld van een middelmatige achttiende-eeuwse dichtkunst. De malaise in deze periode werd geweten aan een gebrek aan bevlogenheid. 's Lands welvaart was ontaard in weeldezucht, een situatie die al bij Longinus weinig bevorderlijk heette te zijn voor de kunsten. In de loop van de achttiende eeuw bespeurden De Vries cum suis wat lichtpuntjes. Bij een aantal auteurs keerde, meenden zij, het enthousiasme van de ‘Gouden-eeuwers’ terug en het is uiteraard geen toeval dat vooral de oplevende liefde voor het vaderland hiervoor verantwoordelijk werd geacht. Het geschiedbeeld van De Vries, Siegenbeek en Van Kampen wortelde in het achttiende-eeuwse vervalsdenken, de idee dat een moreel verval van met name de elite oorzaak was van de neergang van de Republiek.[2]

Een sleutelpositie werd toegekend aan het werk van de gebroeders Van Haren en met name aan *De Geuzen* van Onno, de jongste van de twee. Het zijn ook de twee editeurs/bewerkers van deze tekst, Willem Bilderdijk en Rhijnvis Feith, die als de ‘ijsbrekers’ betiteld werden van de hervorming in de vaderlandse letterenwereld. Na 1800 voegde zich een rij jongeren bij deze twee dichters van wie Jan Frederik Helmers (1767-1813) misschien wel de meeste opgang heeft gemaakt. Het was de periode van de zogenaamde ‘verzetspoëten’, van de ‘stoute dichters’ ook, wier dichterschap ook een rol speelde in de in dit boek geschetste poëticale discussie. Helmers heeft dit type dichter op een rake wijze getypeerd, waarbij hij wel zo bescheiden was zichzelf buiten beschouwing te laten:[3]

> Wie waagt het thans met Pindaar's vlugt,
> Te dringen door de onmeetbre lucht;
> Den Zonnegod een' straal van 't eeuwig licht te ontrooven?
> Gij kunt dit, Bilderdijk, gij, Feith,
> Gij, Kinker, Tollens, Loots, van Hall, gij schiet naar boven,
> En baadt u in de onsterflijkheid;
> Mij is 't genoeg van verre, U, aadlaars, na te staren,
> Wanneer ge op breede wiek de heemlen door wilt varen (Helmers 1809, voorrede).

Deze ‘bloeiperiode’ van de vaderlandse poëzie valt samen, zoals in het voorgaande is geschetst, met een belangrijke poëticale ontwikkeling. Is vóór 1800 de authenticiteitscultus nog te beschouwen als een nieuwlichterij, waarover door voorstander Van Alphen en opponent Perponcher druk gepolemiseerd wordt; ná 1800 is de authenticiteitsgedachte door praktisch iedere deelnemer aan het poëticale debat geaccepteerd. Uit oprechte gevoelens, is nu de communis opinio, vloeien krachtige, opwindende, overtuigende verzen voort. Het enthousiasme manifesteert zich in een ‘schone wanorde’, in een lyrische toon. Ook wat dit betreft was Onno van Harens *De Geuzen* trendsettend geweest: het in opzet epische gedicht laat zich, ook volgens de tijdgenoot, lezen als een aaneenschakeling van lierdichten.

Men zou voor wat betreft de dichterlijke theorie en vermoedelijk ook de praktijk kunnen spreken van wat Scherpe een ‘Lyrisierung’ van alle dichtgenres heeft genoemd.[4] De meest geroemde dichters uit de periode rondom 1800 betonen zich vooral in het genre van de verheven ode zeer actief.[5] De vraag is in hoeverre de regels van het klassieke ode-genre door hen nog werden nagevolgd. Een aantal critici uit de tijdschriften klaagde over de lengte van de contemporaine lierdichten: de over-spanning van de pathetische stijl leende zich naar hun mening niet voor de lange lierdichten van Helmers en Cornelis Loots (1765-1834). Het is een traditionalistische reactie op een veranderende kunstpraktijk: bij Helmers en Loots is het pathos van middel tot doel verheven. Het bekendste voorbeeld is Helmers' *De Hollandsche natie*, net als Van Harens *De Geuzen* in aanleg een episch werk, maar ook hier blijkt het in de praktijk eerder om een losjes aaneengeregen snoer van lierzangen te gaan.

Betrekkelijk recent heeft Piet Gerbrandy geprobeerd de invloed van de klassieke retorica op Helmers' magnum opus te traceren. Een genrebepaling voor *De Hollandsche natie* blijkt geen sinecure: ‘Voor een heldendicht is het te verbrokkeld, voor een leerdicht te lyrisch en te weinig systematisch, en voor een lierzang te lang’. Het beste, meent Gerbrandy, kan men *De Hollandsche Natie* beschouwen als een lofrede op rijm, een typering waar wel iets op valt af te dingen: Helmers leeft immers juist in een tijdvak waarin veel waarde wordt gehecht aan het onderscheid tussen dichtkunst en welsprekendheid. Typerend voor de vrije val van de reputatie van Helmers gedicht is Gerbrandy's strenge oordeel:

> Omdat *movere* (emotioneel raken) kennelijk zijn hoogste doel is, heeft hij gekozen voor een wel erg extreme variant van het *genus grande*, de verheven stijlsoort, waardoor deze ontaardt in wat de *auctor ad Herennium* betitelt als *sufflata* (opgeblazen). In een niet te stuiten lawine van apostrophes, krankzinnige vergelijkingen en absurde hyperbolen raast hij honderdveertig bladzijden voort, zonder zich ook maar een ogenblik rust te gunnen.

Veel pathos en dan ook nog ‘van het opgewonden type’.

Toch schuift Gerbrandy Helmers geen onoprechtheid in de schoenen: aan Helmers' liefde voor het vaderland valt immers niet te twijfelen. De conclusie luidt dan ook: ‘Met Helmers' gevoelens is niets mis, maar hij heeft ze niet in de hand gehad: wat hem ontbrak was een degelijke retorische scholing’ (Gerbrandy 1993, 79-84). Het oordeel is valide, maar men kan de kwestie ook op een andere manier benaderen. Helmers wil niet alleen zijn publiek ‘moveren’, maar ook

zijn eigen gemoed ontlasten. Het is een ‘modern’ doel dat de dichter zich hier stelt, maar ‘wat hem ontbrak’ was misschien niet zozeer een retorische scholing, maar een ‘moderne’ stijl waarin hij zijn opgekropte gevoel kon vervatten. In de voorrede bij *De Hollandsche natie* noteert Helmers expliciet, dat hij geen geschiedenis heeft willen schrijven:

> Neen! het is alleen de uitboezeming van het hart, het is alleen het gevoel door de herdenking aan hen *Wier weêrga de aard' nooit zag, ligt nimmer weêr zal zien!* in mij verwekt, hetwelk ik in het gemoed mijner Landgenooten heb willen uitstorten (Helmers 1812, V).

In het derde hoofdstuk van deze studie werd al gerefereerd aan de voorrede bij een bundel verhandelingen van Nicolaas Swart. Swart vermeldt hier met trots dat de dichter Helmers zich onder het publiek in Felix Meritis bevond, toen Swart daar zijn idealistisch georiënteerde verhandelingen over het ware dichterschap voordroeg. Helmers verzekerde Swart dat hij veel aan diens woorden had gehad: Swarts gevoelspoëtica moet hem hebben aangesproken.

Gerbrandy schuift Bilderdijk naar voren ter illustratie van een dichter uit dezelfde periode die ‘retorisch in de goede zin van het woord’ (Gerbrandy 1993, 85) kon schrijven. Recentelijk hebben Van den Berg en Kloek voor wat betreft Bilderdijks *De kunst der poëzy* laten zien, dat ook deze berijmde poëtica, een didactisch onderwerp bij uitstek, beïnvloed is door de ‘lyriserings’-tendens. Meer dan Gerbrandy dit met Helmers' ‘epos’ deed, plaatsen zij Bilderdijks gedicht in een laat-achttiende-eeuwse traditie, namelijk die van de zogenaamde ‘leer-ode’.[6] Weliswaar bezondigde ook Bilderdijk zich aan overschrijding van het gangbare aantal versregels voor dit lyrische subgenre, maar verder voldoet *De kunst der poëzy* uitstekend aan de kenmerken ervan: ‘een meer associatieve dan logische opbouw, een surplus aan exclamaties en gevoelsuitbarstingen, eerder een “emotionalisering” dan een rationele ontvouwing van een idee’.[7] De leer-ode is in zekere zin te beschouwen als een symptoom van een afbrokkeling van het aloude ‘klassieke’ genresysteem. Weliswaar blijft Bilderdijk trouw aan traditionele vormprincipes, maar net als bij Helmers lijkt ook bij Bilderdijk het ‘pathos’ van middel tot doel te zijn verheven, waardoor het evenwicht soms zoek lijkt. Bilderdijks in vergelijking met de autodidact Helmers veel intensievere scholing in de klassieke retorica doet daar niets aan af.

De twintigste-eeuwse literatuurliefhebber heeft over het algemeen weinig op met de verheven odes uit het begin van de negentiende eeuw, of ze nu van Helmers of van Bilderdijk afkomstig zijn. De literatuurgeschiedenis kent geen voorbeelden van dichters die tijdens hun leven zo gevierd waren en in de periode erna zo verguisd als juist deze twee. De verleiding om een verklaring te zoeken voor de neergang van deze waardering is groot, al betreft het een riskante onderneming omdat men al snel hedendaagse criteria projecteert op een kunstwerk uit het verleden dat vanuit een ander normensysteem tot stand is gekomen. Juist ook de periode rondom 1800 is nogal eens als een overgangsperiode bestempeld, waarbij men dan bijvoorbeeld in de achttiende eeuw gaat zoeken naar ‘preromantische’ kiemen voor de eigenlijke romantiek. Het progressieve geschiedbeeld waarop een dergelijke benadering gegrond is, heeft in de huidige praktijk van de studie van de literatuurhistorie afgedaan.[8]

De literatuur is echter niet statisch; veranderingen op het gebied van theorie en praktijk van de dichtkunst zijn in de ene periode groter dan in een andere. Typerend voor de periode 1775-1825 is, dat veel poëzie-beschouwers de waarde van de dichtkunst zoeken in de 'authenticiteit' van het gevoel, dat de dichter aanzette tot zijn poëzie. Daarmee laten zij de essentie van het dichten samenvallen met een niet-poëticaal criterium: de oprechtheid van een boodschap is geen enkele waarborg voor de esthetische kwaliteit van de vormgeving van die boodschap. In het authenticiteitsdiscours is men geneigd de waarde van de dichterlijke vorm te miskennen. De veronderstelling ligt voor de hand dat het hier om een reactie op een 'classicisme' gaat dat juist formalistisch georiënteerd was.[9] Binnen het authenticiteitsdiscours speelt de tegenstelling natuur-kunst een grote rol: de indruk wordt gewekt dat de kunst een noodzakelijk kwaad is. Het is vanuit dit standpunt, dat Fokke Simonsz in een 'mijmering' over *Het toekomend jaar drie duizend* een rijmloze poëzie in het verschiet ziet liggen. Het aantal dichters zal in dat jaar zeer beperkt zijn:

> Zoo 'er al eens een Poëet onder ons opstaat, dat in geene jaaren gebeurt; want iemand die geen natuurlijke geschiktheid tot groote verbeeldingskragt heeft, schrijft geen Dichtwerken; nu dan, als 't al eens gebeurt, dan schrijft zo een Dichter na de maat die zijn hartstocht of verrukking hem aan de hand geeft (Fokke Simonsz 1792b, 74).

De techniek van het dichten lijkt in Fokkes Utopia van het toneel te zijn verdwenen: slechts de natuurlijke impuls is van belang. Iets dergelijks vindt men terug in de wijze waarop binnen het authenticiteitsdiscours het 'verhevene' wordt benaderd. Is de stof van een gedicht 'verheven', dan is 'eenvoud' geboden: het onderwerp dient voor zichzelf te spreken en elke dichterlijke versiering doet afbreuk aan de authenticiteit. Het is om die reden, dat de dichter J.P. Kleyn Bilderdijks berijmde Ossian-vertaling te artificieel vindt: de natuurpoëzie van de Keltische bard heeft geen kunstbewerking nodig.

Feiths 'volkomen zinnelijke taal' lijkt ook zo'n ideaal te zijn: een taal waarin slechts de stem van de natuur klinkt, een taal van het gevoel. Het aan Feiths *Julia* ontleende motto voor deze epiloog refereert aan de onmogelijkheid van een verwoording van het gevoel. Ook Feith en met hem de weinige andere sentimentalistische auteurs in de Republiek nemen hun toevlucht tot het stijlregister van het pathos. Ook zij verheffen wat ooit een middel was tot een doel. De radicaliteit van hun stijlexperiment riep fel verzet op en de meest in het oog vallende kenmerken van de sentimentele stijl - de gedachtestreepjes, de puntjes et cetera - waren een kort leven beschoren; het pathetische stijlregister bleef echter in zwang, al was het bij Bilderdijk en Helmers in de vorm van alexandrijnen.[10]

Het is de in deze studie in het vierde hoofdstuk geschetste idealistische poëtica die althans in theorie een oplossing biedt voor Feiths probleem van het verwoorden van het gevoel. In de idealistische optiek wordt de vorm als organisch bestanddeel geïntegreerd in het kunstwerk: de materiële vorm wordt de weerspiegeling van de Idee, van het 'zelfgevoel', dat onafhankelijk van die vorm niet kan worden overgebracht. Het formele, het strikt-poëticale krijgt daarmee in de idealistische kunstopvatting weer een plaats toegewezen.

Het vormgeven van de esthetische Idee vergt echter wel een uitzonderlijke geestkracht van de dichter, een vermogen dat veel kunsttheoretici in met name Duitsland en Engeland in de verbeelding denken te vinden. Hier in Nederland - Johannes heeft het aangetoond en ook in deze studie is het naar voren gekomen - lijkt alleen Kinker mee te gaan in deze verheerlijking van de dichterlijke verbeelding. Het is met name in zijn epostheorie dat Kinker mijns inziens het probleem van de 'moderne' poëzie heeft doorzien. Als Kinker het in negatieve zin heeft over 'dat naargeestige en dweepachtige mystische, dat ons [..] in den *Messias* van Klopstock mishaagt', bedoelt hij dat Klopstock soms teveel redeneert en de vorm van zijn epos uit het oog verliest: 'De verbeelding, welke [in het epos] zeer lang gaande gehouden moet worden, moet door niets, dat naar afgetrokkenheid gelijkt, verdoofd en afgemat worden' (Kinker 1821, XXVII-XXVIII). Het evenwicht tussen vorm en inhoud, hier het 'wonderbare' dat door de verbeelding tot stand wordt gebracht, moet steeds gehandhaafd blijven, terwijl bij Klopstock het zwaartepunt teveel bij de inhoud, bij de gedachten ligt. Men zou ook kunnen zeggen: Klopstock vergat in zijn *Messias* soms aan zijn gedachten een esthetische vorm mee te geven.

In veel opzichten is Kinker een éénling, maar ná 1815 is er bij meer auteurs een reactie merkbaar op het veronachtzamen van de dichterlijke vorm. Voor een deel komt die reactie uit de traditionalistische hoek: bij Van der Palm lijken 'classicistische' opvattingen een soort van come-back te maken. Hij plaatst kanttekeningen bij een al te grote dichterlijke vrijheid en pleit voor een herbezinning op regels, die door de eeuwen heen hun nut hebben bewezen. Ook Mathijs Siegenbeek lijkt geschrokken te zijn van de weerklank die de door Jeronimo de Vries en hemzelf geuite kritiek op de achttiende-eeuwse dichtkunst heeft gekregen: hij vraag zich af of de weegschaal niet doorgeslagen is naar de andere kant. In zijn pas in 1826 uitgegeven *Beknopte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde* spreekt hij de wens uit

> dat de sedert eenigen tijd heerschende zucht om den geest van verbetering en beschaving, aan de school van Feitama eigen, en van daar in vele letterkundige genootschappen doorgedrongen, in een belagchelijk licht te stellen, en het overdrijven van het in zich zelf ware beginsel, dat de natuur, niet de kunst den dichter vormt, geene aanleiding moge geven, dat men de onmisbare hulp van oefening en beschaving, om in de dichtkunst tot een' hoogen trap van volmaaktheid op te klimmen, niet naar eisch erkenne, en op prijs stelle (Siegenbeek 1826, 283).

Er is echter in het voetspoor van Kinker en Bilderdijk ook sprake van een idealistische reactie: bij critici als Swart, Van Reesema, De Clercq en Bakker wordt afstand genomen van een retorische scheiding van inhoud en vorm. Zij pleiten voor een organische kunst waarin de materiële vorm de drager is van de esthetische Idee. Opmerkelijk is - er is in deze studie de nodige aandacht aan besteed - dat de verbeeldingskracht in hun kunstopvattingen een bescheiden rol vervult. Misschien is hier ook een invloed van het authenticiteitsdiscours in het spel: weliswaar wordt het gevoel bij genoemde auteurs een creatieve 'grondkracht', zoals bij Kinker en de buitenlandse romantici de verbeeldingskracht dit was, maar het

is alsof in de afwijzing van de verbeelding ook een wantrouwen jegens kunst in het algemeen doorklinkt.

Het is goed mogelijk dat de cultus van de huiselijke poëzie de hernieuwde aandacht voor de dichterlijke vorm heeft gestimuleerd. In deze dichterlijke praktijk werd de authenticiteitscultus op de spits gedreven: de liefde voor God, gezin en vaderland lijkt in deze poëzie belangrijker dan een geraffineerde vormgeving. De eis van een oprecht gevoel, in de tijd van Van Alphen nog een vernieuwende gedachte, is aan het eind van de door mij onderzochte periode wellicht zozeer gemeengoed geworden, dat er ook 'misbruik' van kon worden gemaakt. Als er geen reden was om 's dichters integriteit in twijfel te trekken, was het voor de critici 'not done' om de specifiek 'poëtische' kwaliteiten aan een streng oordeel te onderwerpen. Al heel lang was deze pruderie vanzelfsprekend wanneer een deugdzaam burger meende een elegie bij het overlijden van een dierbare te moeten publiceren. Recensenten onthielden zich in dit soort van gevallen van kritiek. Deze eerbiediging van oprechte sentimenten gold in de loop der jaren niet alleen dit soort van gelegenheidspoëzie, maar ook de gedichten waarin bijvoorbeeld vaderlandse en/of huiselijke deugden werden bezongen. In die zin is het opmerkelijk dat de jonge dichter Adriaan van der Hoop (1802-1841) in een *Argus*-recensie uit het jaar 1828 juist die authenticiteitseis relativeert, waar hij over de dichter Hendrik van Loghem (1775-1843) zegt:

> De Heer Van Loghem kan een braaf man, een goed huisvader, een eerlijk handelaar, een schrander wiskunstenaar of iets dergelijks zijn, maar als dichter verdient hij een' krans van slaapblâren of eene muts met bellen.[11]

In de jaren dertig zal ook E.J. Potgieter (1808-1875), zoals Krol heeft laten zien, de huiselijke poëzie onder vuur nemen en juist ook kritiek spuien op de 'subjectiviteit' van deze dichters: het strikt particuliere moet op een hoger plan worden verheven om ook voor de niet-direct-betrokkenen relevantie te krijgen.[12] De ironie wil dat Potgieter hier hetzelfde argument bezigt, dat Perponcher ooit gebruikte in zijn polemiek met Van Alphen, toen hij inging op Van Alphens elegie op het sterven van zijn vrouw. Potgieter lijkt daarmee terug te zijn gekeerd naar het achttiende-eeuwse classicisme met haar eis van een universele kunst. Toch is dit niet het hele verhaal: Potgieter meent juist, dat de dichter genoeg 'dichter' moet zijn om zijn onderwerp te kunnen beheersen en zo 'de individualiteit van hetzelve scherp treffend' te laten uitkomen. Er is hier eerder sprake van een synthese van classicistische denkbeelden met het 'subjectivisme' à la Van Alphen. Misschien zijn de 'excessen' van de huiselijke dichters nodig geweest om deze stap te kunnen zetten, bij wijze van spreken zoals in de jaren zeventig van deze eeuw het hyperrealisme van auteurs als Jan Donkers en Mensje van Keulen de *Revisor*-generatie aanzette tot een herontdekking van de verbeelding.

De namen van Van der Hoop en Potgieter brengen me op het probleem van de vaderlandse romantiek: juist de felle reactie op de huiselijke poëzie is immers onder anderen door Mathijsen beschouwd als een symptoom van een strijd 'voor erkenning van de ideeën van de Romantiek' (Mathijsen 1993, 430). Mathijsens visie is echter niet onomstreden: de afgelopen jaren is er onder vader-

landse literatuurhistorici over deze vaderlandse romantiek flink gebakkeleid. Niet iedereen is er van overtuigd dat er in Nederland überhaupt zoiets als een literaire romantiek heeft bestaan en onder hen die zo'n Hollandse romantiek wel degelijk menen te kunnen traceren, zijn de meningen verdeeld over de periode waarin deze stroming dan geplaatst moet worden.[13] Van den Berg heeft terecht opgemerkt, dat de discussie slechts zin heeft wanneer de deelnemers zich realiseren dat er niet zoiets als 'dé' Romantiek bestaat - Van den Berg spreekt in dit verband over een 'ontologische valkuil' (Van den Berg 1984b, 56) - en dat men derhalve eerst het eigen romantiek-concept zal moeten definiëren.

Nu is de romantiek in Angelsaksische en Duitstalige studies vaak in verband gebracht met Engelse en Duitse dichters die actief waren in de door mij onderzochte periode. Het betreft dan vooral het tijdvak van ná de Franse Revolutie. Aan deze romantici wordt in het algemeen een affiniteit met het filosofische 'idealisme' toegeschreven, waarbij met name in Duitsland geldt dat dichters en filosofen zelfs aan elkaar gelieerd waren.[14]

Er is veel voor te zeggen om de romantiek ook in Nederland te verbinden met het 'idealistische' gedachtegoed. In dezelfde periode dat in bijvoorbeeld Duitsland literatuurtheoretici als de gebroeders Schlegel actief waren, ziet men hier te lande twee varianten van zo'n idealistische poëtica tot stand komen. De literatuuropvattingen van Kinker zijn het meest verwant aan de Duitse theorie; de poëtica van Bilderdijk is in veel opzichten te beschouwen als een typisch Nederlandse uitwerking van 'het metafysische grondpatroon' dat volgens De Deugd kenmerkend is voor het denken van romantici. Voor wat betreft hun poëzie-opvattingen komen Bilderdijk en Kinker meer dan wie ook in aanmerking voor het predikaat 'romantisch', tenminste wanneer men de 'idealistische' poëtica als kenmerkend voor die romantiek beschouwt.

Deze Nederlandse 'romantiek' kan dan overigens niet gezien worden als een periode uit de literatuurgeschiedenis in de zin van Wellek, dat is als 'een tijdsdeel dat door een systeem van literaire normen, maatstaven en conventies beheerst wordt, waarvan het begin, de expansie, de verandering, de integratie en het verdwijnen nagegaan kan worden' (Wellek/Warren 1976, 375): in kwantitatief opzicht lijkt de common sense-benadering veel populairder. Maar enige twijfel over een door grote groepen aangehangen romantische poëtica is zelfs voor Duitsland en Engeland op zijn plaats. Vormen Novalis, Tieck en de Schlegels in Duitsland en Wordsworth, Coleridge, Shelley en Keats in Engeland niet een weliswaar belangrijke, maar in kwantitatief opzicht relatief onbeduidende groep? Er zijn voor bijvoorbeeld de Duitse situatie aanwijzingen dat een grotere groep literatoren meer geporteerd was voor een voortzetting in gewijzigde vorm van het gedachtegoed dat door Sauder met 'Empfindsamkeit' is betiteld.[15]

Bilderdijk en Kinker beschouwen als representanten van een vaderlandse romantiek heeft bovendien het voordeel, dat deze stroming dan in dezelfde periode wordt geplaatst waarin de Duitse en Engelse romantici actief waren. Het doet ook recht aan de belangrijke rol die de Franse Revolutie (of beter gezegd: de reactie op die revolutie) in het romantische denken vervult. Het past bovendien bij de in de afgelopen jaren steeds meer gangbare opvatting, dat het schrijven van en het denken over literatuur niet in het luchtledige plaats vindt. Er is een wisselwerking tussen bijvoorbeeld het politieke en poëticale denken, iets

wat ook naar voren komt in deze studie: de Franse tijd en de op deze periode volgende natievorming werken beide door in de poëticale ontwikkelingen. Denkbeelden over het volksdichterschap en over de voorbeeldigheid van de zeventiende-eeuwse dichters hebben een duidelijke relatie met het negenüendeeeuwse nationalisme.

In zijn studie *The taming of romanticism* beschouwt Nemoianu de jaren na de val van Napoleon als een periode van matiging, als een tijdvak ook waarin het radicalisme van de romantiek wordt getemperd. De poëticale ontwikkelingen in Nederland passen in een aantal opzichten in dit patroon. Er is in de periode ná de Franse bezetting sprake van een toenadering tussen de theoretisch georiënteerden en de aanhangers van de common sense-poëtica. Van een restauratie van de denkbeelden van voor de Franse Revolutie kan men eigenlijk niet spreken, wel van een compromis tussen een conservatieve, traditionalistische poëtica enerzijds en een progressieve, idealistische poëzie-opvatting anderzijds. Als men, zoals Nemoianu, zo'n compromis waarin het oude en het nieuwe in elkaar vervloeien als typerend voor een 'biedermeier'-periode ziet, dan is het verdedigbaar om ook in Nederland ná 1814 van zo'n biedermeier te spreken.

Een voordeel van deze benadering is, dat men zo onderkent dat de post-revolutionaire tijd geen terugkeer naar het 'ancien régime' markeert. Symptomatisch hiervoor is, dat juist ná de Franse tijd een voorzichtig breukbesef doorklinkt in de poëticale discussie. De bewondering voor de klassieken en ook voor de vaderlandse 'gouden-eeuwse' dichters als Vondel en Hooft blijft onverminderd groot, maar een aantal auteurs onderkent dat de retorische poëzie-opvatting uit het verleden heeft afgedaan. De negentiende eeuw heeft eerder behoefte aan een nieuwe Cats dan aan een tweede Vondel. De ideale dichter is een dichter die beantwoordt aan de eisen die de geest van zijn tijd en natie aan hem stellen.

Één van de grote nadelen van de concepten van de 'romantiek' en 'biedermeier' als labels voor de periodes voor en na 1815 is het gegeven dat de betekenis die ik aan deze termen geef niet stoelt op het gebruik van de termen in de onderzochte periode zelf: in de negentiende eeuw werd Kinker niet getooid met het predikaat 'romanticus' en de term 'biedermeier' werd hier al helemaal niet gebezigd. Wanneer men dit overigens helder voor ogen heeft, valt mijns inziens een groot deel van de bezwaren weg. Een meer aan de historie van de term gebonden gebruik van 'romantiek' is bovendien een heikele onderneming: het negentiende-eeuwse Nederlandse romantiekconcept is immers zeer vaag en het verandert in de loop van de eeuw. Chauvinistische en 'anti-romantische' sentimenten vallen veelal samen, waarbij ruwweg in de periode vóór 1830 de Duitse cultuur als romantisch wordt betiteld, terwijl ná 1830 in veel gevallen anti-Franse gevoelens het romantiekdebat gaan bepalen.[16] Terwijl vóór 1830 het anti-romantische min of meer samenvalt met anti-idealistische opvattingen geldt ná 1830 veelal dat de romantiek vreemd genoeg gerelateerd wordt aan een proto-realisme, aan het zich vermeien in 'onesthetische' details. In beide gevallen gaat het om een interessante, maar wel zeer gekleurde beeldvorming van de praktijk in Duitsland en Frankrijk, die weinig recht doet aan de reële situatie. De nationalistische optiek maakt dat men weinig oog heeft voor de overeenkomsten tussen de eigen opvattingen en die van buitenlanders.[17]

De term ‘biedermeier’ is door de neerbuigende bijklank problematischer: hij doet geen recht aan het opbouwende element dat een verzoening van twee uitersten in zich kan dragen.[18] Als men toch de geschetste behoefte aan matiging van radicale standpunten zou willen benoemen, kleven er aan een term als ‘justemilieu’ minder bezwaren.[19] De term typeert het overheersende denkpatroon in de periode ná de Franse tijd. Het zou interessant zijn om voor de vaderlandse situatie te onderzoeken in hoeverre in de poëticale compromisvoorstellen ook ná 1825 idealistische denkbeelden zijn geïntegreerd. Wat concreter: wat is er van de subjectivistische denkbeelden van Bilderdijk over het dichterschap overgebleven in de latere Réveil-beweging? Dat iemand als Da Costa zijn aanvankelijke ‘extremisme’ (de *Bezwaren*) laat varen, is al vaker geconstateerd.[20] Betekent dit ook dat zijn poëtica minder Bilderdijkiaans wordt en zich meer in de richting van de common sense-opvattingen beweegt?

Als het gaat om de poëticale erfenis van Bilderdijk is uiteraard ook interessant in hoeverre in de kring van de ‘jongerentijdschriften’ van dichters als J.J.F. Wap (1806-1880) en Van der Hoop jr. Bilderdijks denkbeelden over een autonoom dichterschap doorwerkten. Of gaat het hier slechts om een esthetische voorkeur voor Bilderdijks dichtwerk, waarmee tegelijkertijd afstand wordt genomen van de huiselijke dichtpraktijk? Er zijn aanwijzingen dat bijvoorbeeld Van der Hoop in zijn poëticale denkbeelden maar weinig afwijkt van de common sense-traditie.[21] De hervormingszin van tijdschriften als *Argus* en *De Muzen* is vermoedelijk in het verleden wat overtrokken.[22] De redacteurs van deze periodieken lijkt het eerder te gaan om het veroveren van een eigen positie in de Republiek der letteren, waarbij een vadermoord een beproefd middel is.

Het merkwaardige is ook, dat Wap cum suis Tollens en diens epigonen te lijf gaan met ‘traditionalistische’ criteria: niet de inhoud van de argumenten - ze wezen bijvoorbeeld op een vermeende inconsistentie in het gebruik van beeldspraak - waarmee ze het werk van dichters als J.L. Nierstrasz (1769-1828) en Van Loghem onderuit proberen te halen is opvallend, maar wel de felheid waarmee deze huiselijke dichters worden geattaqueerd. Of daarmee ook werd afgerekend met een utilitaire poëzie, zoals door Mathijsen is gesuggereerd, lijkt me zeer twijfelachtig. De poëticale discussie ligt hier een stuk gecompliceerder: er is iets voor te zeggen om de kritiek van de jongeren te typeren als een reactionaire tendens. In de termen van deze studie: de opwaardering van het bevallige dichterschap, een ontwikkeling ná de Franse tijd, wordt tot staan gebracht. Door *Argus* lijkt het ware dichterschap weer te worden vereenzelvigd met het ‘stoute’, ‘verheven’ dichterschap.

Op een ander terrein kondigen de jongerentijdschriften wel een fundamentele verandering aan. In de inleiding van dit boek heb ik iets gezegd over de keuze van het bronnenmateriaal. Recensies van dichtwerken heb ik niet betrokken in het verhaal, omdat er een wezenlijk andere discussie werd gevoerd. De functie van de kritieken verschilde ook met die van de verhandelingen: de recensies lijken vooral aan de dichter zelf geadresseerd. Met name jonge poëten krijgen de juiste dosering aanmoediging en kritiek, waarbij de kanttekeningen vooral betrekking hebben op stijlkwesties. De criticus schaalt de door hem te beoordelen dichter eerst in: op grond

van diens ervaring, ontwikkeling (wel of niet klassiek geschoold bijvoorbeeld), status en sekse wordt een bepaalde toon aange-

slagen.[23] Soms wijkt men van dit patroon af, bijvoorbeeld omdat de dichter in kwestie zich in zijn voorrede wat al te onbescheiden heeft opgesteld of anderszins afwijkt van de conventies: hij of zij refereert in zijn poëzie bijvoorbeeld teveel aan persoonlijke omstandigheden of actuele politieke kwesties. Zelden bevat een kritiek meer substantiële poëticale informatie: soms schrijft de criticus een wat langere inleiding waarin hij bijvoorbeeld gangbare genrenormen behandelt. Populair is de in het voorgaande al vermelde vermaning, dat een ode niet langer mag duren dan de spanningsboog van het dichterlijk enthousiasme toelaat. Samengevat kan men zeggen dat in de kritieken traditioneler en vooral ook normatiever over poëzie wordt geschreven dan in verhandelingen. Men schrijft bovendien over het werk en niet zozeer over de dichter, laat staan over de kenmerken van het ware dichterschap.

De etiquette van de criticus liet niet toe dat er al te principiële zaken aangekaart werden. Er is dan ook zelden sprake van een polemiek en daarin zit naar mijn smaak de betekenis van de jongerentijdschriften na 1825. Wap cum suis probeerden te breken met de conventies van de criticus, maar het ontbrak hun aan een taal waardoor ze inhoudelijk nog maar weinig innovatiefs laten zien. Allengs zou dit veranderen, zodat, om een voorbeeld te noemen, in de jaren veertig in tijdschriften als *De Gids* en de *Spektator* van J.A.A. Alberdingk Thijm (1820-1889) zelfs een inhoudelijke discussie over het verschil tussen proza en poëzie kon worden gevoerd.[24] Dit was mogelijk geworden, omdat men als criticus nu ook ‘personeel’ mocht zijn.[25] Het actuele en het principiële konden zo met elkaar in verband worden gebracht, iets wat voorheen niet mogelijk was.

De casus van de huiselijke poëzie laat zien dat zo'n vermenging in de periode tot 1825 nog niet mogelijk was. In de verhandelingen is bijna geen expliciete verwijzing naar deze ontwikkeling in de vaderlandse dichtkunst te vinden.[26] Over levende dichters werden de ‘literatuurhistorici’ geacht niet of in ieder geval niet in al te kritische bewoordingen te spreken; ook in de niet historisch georiënteerde verhandelingen ontbreken concrete verwijzingen naar de literaire praktijk. Van Kampen is één van de weinigen die in zijn *Proeve van een geschiedkundig onderzoek* uit 1807 van deze conventie afweek, hetgeen hem ook niet in dank werd afgenomen. Als modern onderzoeker kan men slechts hier en daar gissen naar verbanden tussen bijvoorbeeld opmerkingen over het volksdichterschap en de populariteit van een auteur als Tollens.

Aan het eind van dit boek past een opmerking over een belangrijk vertrekpunt van deze zoektocht naar opvattingen over het ware dichterschap. In buitenlandse studies wordt de periode rondom 1800 vaak beschouwd als een tijdvak waarin de opvattingen over het dichterschap principiële veranderingen ondergaan. Abrams heeft dit proces in beeldende taal vergeleken met een overgang van ‘the mirror’ naar ‘the lamp’, van een mimetische naar een expressieve literatuurbenadering. In Abrams' voetspoor heeft Iknayan in haar boek *The concave mirror. From imitation to expression in French esthetic theory 1800-1830* de Franse poëticale ontwikkeling vergeleken met de verandering van een gewone in een concave spiegel, waarbij in de laatste metafoor verwezen wordt naar een ‘romantische’ subjectieve vervorming van het beeld.

Traditioneel bestaat voor wat betreft de Nederlandse poëticale discussie het beeld dat zij in het teken staat van een conservatief provincialisme, dat door Van den Berg getypeerd is als een ‘bescheidenheids-discours’:

> L'aspect le plus typique de ce discours de modestie est la manoeuvre consistant à faire de nécessité vertu: nous sommes, certes, un petit pays avec une littérature modeste, mais nous n'avons aucune raison de nous justifier. Au contraire, nous pouvons être fiers d'une littérature qui, en depit de ses limitations, a son propre caractère, caractère qu'il convient de défendre (Van den Berg 1993b, 144).

Dat eigen nationale karakter lijkt bij uitstek anti-romantisch en anti-idealistisch: de Nederlander is wars van de verbeelding die haar heil zoekt in een wereld van Ideeën en hij laat zich liever leiden door zijn gezond verstand dan door een geforceerde zucht naar oorspronkelijkheid. Dit modestievertoog gaat in de optiek van Van den Berg samen met een nostalgie naar de zeventiende eeuw als hoogtij van de vaderlandse cultuur.[27] Op zich is het voor de poëticale discussie van belang geweest, dat veel vaderlandse auteurs deze literaire bloeiperiode niet zoals de Duitsers in de Middeleeuwen of zoals de Engelsen in de Elizabethaanse tijd zochten, maar in een periode waarin de dichtkunst zich liet inspireren door de klassieken. Het ligt voor de hand dat deze nostalgie de breuk met het klassieke paradigma heeft tegengehouden. Het is in dit verband frappant hoe veel moeite Willem de Clercq had om zijn fascinatie voor de cultuur van de Middeleeuwen te projecteren op de vaderlandse literatuurgeschiedenis. Zowel het modestie- als het nostalgiediscours passen uitstekend bij de in deze studie beschreven common sense-poëtica.

In dit boek heb ik echter ook willen aantonen, dat een aantal vaderlandse auteurs in de periode 1775-1825 wat minder afwijzend stond tegenover de uitheemse ‘theoretische’ benadering van poëticale kwesties. In hun gedachtevorming lieten zij zich vaak leiden door buitenlandse voorbeelden: Van Alphen door de Duitse *Popularphilosophen*, Feith vooral door Herder en Kinker door Kant. Na 1800 klinkt in de vaderlandse poëticale discussie ook een idealistisch, zo men wil romantisch geluid. Wel bleek dat het vooral om een theorie gaat, al past hier enige voorzichtigheid: de praktijk van het dichten behoorde immers niet tot mijn onderzoeksobject. Het verhaal van de spiegel en de lamp is ook het relaas van het ontstaan van de moderne poëzie, van het uit elkaar groeien van retorica en poëtica. De ‘esthetisering’ van de poëzie lijkt in Nederland een moeizaam proces te zijn geweest, waarbij de nationalistische common sense-poëtica inderdaad wel eens ‘een rem’ kan hebben betekend. In samenhang hiermee valt op hoe weinig het proza in de poëticale discussie wordt betrokken. Het uit elkaar groeien van retorica en poëtica maakt wel, dat er meer en meer kritiek komt op een utilitaire poëzie, op ‘berijmde zedenpreken’. De moraliserende, maatschappelijke functie lijkt meer bij het proza te passen en niet lang na de door mij onderzochte periode wordt het proza dan ook deel van de poëticale discussie. De Leidse bibliothecaris Jacob Geel lijkt hiervan de initiator te zijn geweest en in zijn voetspoor maakt de redactie van *De Gids* zich sterk voor een vaderlandse roman.[28] Het common sensebetoog lijkt dan voor wat betreft de poëzie aan relevantie in te boeten. De ‘esthetisering’ van de dichtkunst lijkt in volle gang.

Dit is echter in tegenspraak met het gangbare beeld van de literatuurgeschiedenis van de negentiende eeuw: een l'art pour l'art-achtige benadering heet pas met de beweging van Tachtig een feit te zijn. In de ‘domineespoëzie’ van de decennia voor 1880 wordt het utilitaire overheersender geacht dan ooit.[29] Dit fenomeen roept vragen op: leeft de common sense-poëtica van Jeronimo de Vries inderdaad voort bij Beets en Ten Kate? Of gaat het in de loop van de negentiende eeuw om een splitsing tussen een ‘hoge’ en ‘lage’ poëzie, waarbij de belerende rijmpjes eerder in de traditie van de vroegere Nutspoëzie staan.[30] Wellicht werd de idealistische poëtica wél van toepassing geacht op de minder ‘volkse’ poëzie, die dichters als Beets immers ook schreven.

Het verhaal over de ‘esthetisering’ van de dichtkunst gaat in de regel samen met de idee van progressie op kunstgebied. Wanneer men die vooruitgangsgedachte loslaat, kan men constateren dat de vaderlandse poëzie opmerkelijk lang een maatschappelijke functie heeft behouden. De producenten van de vermaledijde ‘berijmde preken’ kenden een relatief groot publiek. Ze zullen zich in dit opzicht de erfgenamen van Homerus, Ossian en Cats hebben gevoeld als vertolkers van de gevoelens van het volk en soms zelfs als opinieleiders. Misschien doet men veel van deze dichters meer recht wanneer men ze niet vergelijkt met de dichters van nu, maar met de huidige cabaretiers; eerder dus met Youp van 't Hek dan met Gerrit Kouwenaar. Ook in de kring van de kleinkunst lijken goede bedoelingen en oprechte sentimenten immers vaak belangrijker dan een geraffineerde vormgeving.

## Eindnoten:

1 Over Fokke Simonsz: nawoord De Niet bij Fokke Simonsz 1994.
2 Van Sas 1989a en Wiskerke 1995, 45-62.
3 Van Hattum 1996, 104-105.
4 Scherpe 1968, 248.
5 Dit geldt zelfs ook voor Tollens, die zich in het eerste decennium van de negentiende eeuw verschillende malen aan verheven odes waagde, waarvoor hij ook werd bekroond door genootschappen. Zie: Huygens 1972, 106-118.
6 Dit genre is identiek met de poëziesoort die in deze studie ‘wijsgerige ode’ wordt genoemd.. Zie: p. 125
7 Inleiding Van den Berg/Kloek bij: Bilderdijk 1995, 20.
8 Over het problematische van de term pre-romantisch: Van den Berg 1976. Meer recent heeft Brown een voorstel gedaan om de term in ere te herstellen, maar dan ontdaan van een teleologische duiding. Hij associeert de voor-romantische tijd ook met een stijlcrisis: onder meer werd de classicistische stijlcategorie van het verhevene - Brown spreekt over ‘the urbane sublime’ - zo extreem toegepast, dat deze poëzie uit haar voegen werd gerukt. Zie: Brown 1991, 58-59.
9 Schmidt beschouwt ook Klopstocks ‘enthousiaste’ stijl als een op de spits drijven van retorisch ‘pathos’, terwijl bij Goethe de gevoelens niet meer, zoals bij Klopstock, bij de naam genoemd zouden worden, maar gesuggereerd. Goethe zou zo een vorm hebben gegeven aan het gevoel dat hij over wil brengen, terwijl bij Klopstock sprake is van een soort van stijlcrisis. Zie: Schmidt 1988, 66-67. Chouillet merkt met betrekking tot de auteurs van de Verlichting op: ‘sans abandonner complètement les formes héritées du classicisme, les écrivains de 1'âge des Lumières ont voulu voir ce qui se passerait si on poussait les solutions d'art à la limite’. Zie: Chouillet

z.j., 129. Ook Chouillet suggereert dat juist de categorie van het verhevene het evenwicht van het 'classicisme' in gevaar zou hebben gebracht.

10 Auteurs als Bilderdijk en Kinker streefden naar een vrijere toepassing van de alexandrijn met bijvoorbeeld een zwevende caesuur en enjambementen. Deze behoefte aan vrijheid past bij de gevoelspoëtica in deze jaren. Zie: Kinker 1806.

11 *Argus* 1828, 74.

12 Krol 1996, 289-293.

13 Hoog scoort vooral de periode 1830-1840 waarin een jonge generatie dichters zich liet inspireren door buitenlandse 'romanti' uit Engeland (Byron en Scott) en Frankrijk (Hugo). Zie bv.: Mathijsen 1986 en Van Zonneveld 1993. Rupke zoekt de vaderlandse romantiek juist in de kringen van het Réveil en in de jaren tien en twintig van de negentiende eeuw. Zie: Rupke 1988, 212.

14 De koppeling tussen een 'romantische' poëtica en een 'idealistische' filosofie vindt men bij Wellek, bij Abrams, bij Nivelle (met name hoofdstuk II 'Philosophische Grondlagen' in zijn Frühromantische Dichtungstheorie uit 1970) en ook bij Behler. Romantisch verwijst dan naar een 'subjectivistische' ervaring van de wereld, naar een specifiek 'zelfbewustzijn'.

15 Kloek spreekt over een voortleven van 'de traditie van de burgerlijke Verlichting' in vooral Duitsland, maar ook in Engeland en Frankrijk. Weliswaar gaat het Kloek hier om het proza, maar een dergelijke opmerking zou heel wel ook voor de poëzie op kunnen gaan. Zie: Kloek 1997, 16.

16 Vermoedelijk is dit ook een belangrijke reden voor de benaming van de Leidse 'rederijkerskamer' in de jaren '30 als 'Romantische club'. Zie: Van Zonneveld 1993.

17 Zoals Geel heeft willen illustreren met de dialoog tussen Bilderdijk en Schiller. Zie: Geel 1838, 128-164.

18 Van Zonneveld 1983; Gobbers 1991. Van den Berg reageert op Gobbers' door Nemoianu ingegeven pleidooi voor een Nederlandse biedermeier. Van den Berg wijst de benaming biedermeier onder meer af om de depreciërende bijklank. Hij voegt eraan toe, dat de periode van de Restauratie met de benaming biedermeier geen recht wordt gedaan, omdat men dan de vaderlandse vernieuwingsbeweging van de jaren dertig miskent. Bovendien vindt hij Nemoianu's dialectische proces in Nederland niet terug: er viel hier geen 'hoogromantiek' te temmen. Zie: Van den Berg 1991a, 54-56. Recenter mengde Krol zich in dit debat. Zij verwerpt de idee van een vaderlandse biedermeier op dezelfde gronden als Van den Berg. Zie: Krol 1997, 334-340.

19 Streng 1998.

20 Da Costa's latere poging om in zijn 'tijdzangen' het 'praktisch-reële' te combineren met het 'geestelijk-ideale' is bij uitstek een voorbeeld van een poëticaal compromis. Zie: de inleiding van Johannes bij Da Costa 1996, 14-15.

21 Van den Berg 1973, 273-284.

22 De Vooys 1947; Mathijsen 1993 en 1998.

23 Voor de rol van sekseverschillen bij de beoordeling in negentiende-eeuwse tijdschriften: Streng 1997.

24 Streng 1989.

25 Dat ook de materiële ontwikkeling op tijdschriftgebied van groot belang is geweest, is overtuigend aangetoond door Johannes. Zie: Johannes 1995. In de door mij onderzochte periode leidde een al te felle toon van de kritiek al snel tot abonnee-verlies, waardoor het voortbestaan van een tijdschrift op het spel kwam te staan. In zekere zin kreeg men door deze materiële belemmering de kans niet om een eigenzinnig poëticaal beleid te ontwikkelen. Er zijn immers wel meer voorbeelden, ook voor 1800, van tijdschriften waarin een felle toon à la Wap wordt aangeslagen. Zie: Van Galen 1991.

26 Krol heeft haar schets van de discussie over de huiselijke poëzie grotendeels op tijdschriftkritieken gebaseerd. De weinige verhandelingen die zij er bij betrekt, gaan veel minder expliciet op de kwestie in.

27 Van den Berg 1988-1989.

28 Geel/Simons 1830, 1-35.

29 De benaming 'domineespoëzie' is op zichzelf al een probleem. Ik gebruik de term, omdat het me hier juist om de cliché-opvatting over deze periode gaat. Zie: Bank 1996; Bos 1997. Het is duidelijk, dat de poëzie-opvattingen van de generaties vóór de Tachtigers meer aandacht verdienen. Tot voor kort is de visie van de Tachtigers zelf op hun voorgangers teveel als leidraad genomen. Zie bijvoorbeeld: Endt 1986. Ook Bank bezondigt zich hieraan door te spreken over 'het probleem Beets'.

30 Over dit genre gedichten: Kloek 1987.

## Bibliografie

ABRAMS 1971
M.H. Abrams. *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. Oxford 1971.
ABRAMS 1973.
M.H. Abrams. *Natural supernaturalism. Tradition and revolution in romantic literature*. New York 1973.
ABRAMS 1993
M.H. Abrams. *A glossary of literary terms*. Fort Worth 1993.
VAN ALPHEN 1782
H. van Alphen. *Digtkundige verhandelingen*. Utrecht 1782.
VAN ALPHEN 1788
H. van Alphen. 'Verhandeling over de kenmerken van waar en valsch vernuft, als ook over de behoedmiddelen tegen het laatste'. In: *Werken van de Maetschappy der Nederlandsche letterkunde*. Deel 7. Leiden 1788, 163-298.
VAN ALPHEN 1997
H. van Alphen. *Literair-theoretische geschriften. Studie-uitgave*. Nijmegen 1997 (inleiding en aantekeningen van J. de Man).
ALTENA 1986
P. Altena. 'Het Journal litéraire en de poëtenoorlog in de Nederlandse literatuur'. In: *Documentatieblad werkgroep achttiende eeuw* 18 (1986) 267-285.
ANKERSMIT 1996
F. Ankersmit. 'Bilderdijks conceptie van de historische tijd. De *Monadologie* als model'. In: J. Tollebeek, F. Ankersmit en W. Krul (red.). *Romantiek & historische cultuur*. Groningen 1996, 65-80.
ARISTOTELES 1986
Aristoteles. *Poetica*. Amsterdam 1986 (vertaling, inleiding en aantekeningen van N. van der Ben en J.M. Bremer).
BAKKER 1824
J.A. Bakker. 'Verhandering over het Ideäal'. In: *Werken der Hollandsche maatschappij van fraaije kunsten en wetenschappen*. Deel 7, 1e stuk. Leiden 1824, 1-139.
BAKKER 1826
J.A. Bakker. 'Verhandeling over het menschelijk gevoel'. In: *De Fakkel* 2 (1826) 239-269.
BANK 1996
J. Bank. 'Afscheid van domineesland'. In: *De negentiende eeuw* 20 (1996) 4, 229-246.
BARNOUW 1988
J. Barnouw. 'Feeling in Enlightenment aesthetics'. In: Studies *in eighteenth-century culture* 18 (1988) 323-342.
BARNOUW 1993
J. Barnouw. 'The beginnings of "aesthetics" and the Leibnizian conception of

sensation'. In: P. Mattick, jr. (red.). *Eighteenth-century aesthetics and the reconstruction of art*. Cambridge 1993, 52-95.
BARRIÈRE 1972
J-B. Barrière. *L'idée de goût de Pascal à Valéry*. Parijs 1972.
BATTEUX/RAMLER 1783
C. Batteux en K.W. Ramler. 'Verhandeling over de leerdichten'. In: *Taal- dicht- en letterkundig kabinet* 5 (1783) 1-14.
BAVINCK 1906
H. Bavinck. *Bilderdijk als denker en dichter*. Kampen 1906.
BEHLER 1992
E. Behler. 'Natur und Kunst in der frühromantischen Theorie des Schönen'. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 2 (1992) 7-32.
BEHLER 1993
E. Behler. *German romantic literary theory*. Cambridge 1993.
BELLAMY 1785
J. Bellamy. *Gezangen*. Amsterdam 1785.
BELLAMY 1807
J. Bellamy. *Jeugdige en nagelaten gedichten*. Haarlem 1807 (derde druk).
BELLAMY 1994
J. Bellamy. *Gedichten*. Amsterdam 1994 (inleiding en aantekeningen van P.J. Buijnsters).
BÉNICHOU 1973
P. Bénichou. *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Parijs 1973.
VAN DEN BERG 1973
W. van den Berg. *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*. Assen 1973.
VAN DEN BERG 1976
W. van den Berg. 'Die Präromantik-Konzeption und die Niederländische Literaturgeschichte'. In: D.W. Fokkema e.a. (red.). *Comparative poetics; Poétique comparative; Vergleichende Poetik, in honour of Jan Kamerbeek Jr*. Amsterdam 1976, 167-197.
VAN DEN BERG 1984a
W. van den Berg. 'Sociabiliteit, genootschappelijkheid en de orale cultus'. In: M. Spies (red.). *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Groningen 1984, 151-170.
VAN DEN BERG 1984b
W. van den Berg. 'Kanttekeningen bij de letterkundige Romantiek'. In: *De negentiende eeuw* 8 (1984) 2, 53-71.
VAN DEN BERG 1988-1989
W. van den Berg. 'Nationalisme, een rem op de romantiek'. In: *Spektator* 18 (1988-1989) 5, 347-350.
VAN DEN BERG 1989
W. van den Berg. 'Over het vaderschap van de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving'. In: *Literatuur* 6 (1989) 320-324.
VAN DEN BERG 1991a

W. van den Berg. ‘De “vorige eeuw”: bijna verleden tijd. Over de Noordnederlandse studie van de negentiende eeuw’. In: *Colloquium over de beeldvorming rond de 19e eeuw in Vlaanderen. Balans en perspectief 1971-1991*. Gent 1991, 50-66.

VAN DEN BERG 1991b

W. van den Berg. ‘Van horen zeggen. De orale traditie in de tweede helft van de negentiende eeuw’. In: J.J. Kloek en W.W. Mijnhardt (red.). *De productie, distributie en consumptie van cultuur*. Amsterdam 1991, 49-70.

VAN DEN BERG 1993a

W. van den Berg. ‘7 september 1765: Frans van Lelyveld complimenteert de 17-jarige Rijklof Michaël van Goens met diens juist versehenen “Vrijmoedige bedenkingen” - Vrijmoedig en voorlijk’. In: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (hoofdred.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, 340-345.

VAN DEN BERG 1993b
W. van den Berg. ‘Notre poésie est réaliste et pragmatique. Identité nationale et discours littéraire’. In: P. den Boer en W. Frijhoff (red.). *Lieux de mémoire et identités nationales*. Amsterdam 1993, 139-153.
VAN DEN BERG 1996
W. van den Berg. ‘De achttiende-eeuwse letterkunde door negentiende-eeuwse bril’. In: *De achttiende eeuw* 26 (1996) 2, 169-176.
VAN DEN BERG 1997
W. van den Berg. ‘David Jacob van Lennep (1774-1853). Geliefd leermeester zonder volgelingen’. In: E.O.G. Haitsma Mulier e.a. (red.). *Athenaeum illustre. Elf studies over de Amsterdamse doorluchtige school 1632-1877*. Amsterdam 1997, 173-198.
VAN DEN BERG/HOOYKAAS 1988
W. van den Berg en G.J. Hooykaas. ‘“Zamen bengelen, dat het klinkt”. Een polemiek uit 1837 over de aard van de Nederlandse cultuur’. In:*Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden 1986-1987*. Leiden 1988, 37-68.
VAN DEN BERG/KLOEK 1988
W. van den Berg en J.J. Kloek. ‘Thorbecke and the resistance to irony in the Netherlands’. In: F. Garber (red.). *Romantic irony*. Budapest 1988, 156-177.
BILDERDIJK 1776
W. Bilderdijk. *Dichtkundig onderzoek van 's heeren Jacob Cats Cupido verloren en uytgeroepen*. Z.p. 1776.
BILDERDIJK 1783
W. Bilderdijk. ‘Antwoord op de vraag [..] hebben de dichtkunst en welsprekendheid verband met de wijsbegeerte; en welk nut brengt dezelve aan de eene en andere toe?’. In: *Werken van de Maetschappy der Nederlandsche letterkunde*. Deel 6. Leiden 1783, 1-200.
BILDERDIJK 1805
W. Bilderdijk. *Fingal, in zes zangen. Naar Ossiaan gevolgd*. Amsterdam 1805 (deel 2).
BILDERDIJK 1811
W. Bilderdijk. ‘De kunst der poezy’. In: W. Bilderdijk. *Winterbloemen*. Haarlem 1811 (deel 1), 3-32.
BILDERDIJK 1820
W. Bilderdijk. *Taal- en dichtkundige verscheidenheden*. Rotterdam 1820 (deel 1).
BILDERDIJK 1821
W. Bilderdijk. *Taal- en dichtkundige verscheidenheden*. Rotterdam 1821 (deel 2).
BILDERDIJK 1822
W. Bilderdijk. ‘Over Theod. van Kooten als dichter. Fragment uit een' brief van Mr. W. Bilderdijk aan (wijlen) Mr. J. Valckenaer’. In: *Mnemosyne* (1822) 181-185.
BILDERDIJK 1823
W. Bilderdijk. *De bezwaren tegen den geest der eeuw toegelicht*. Leiden 1823.
BILDERDIJK 1995

W. Bilderdijk. *De kunst der poëzy*. Amsterdam 1995 (inleiding en aantekeningen van W. van den Berg en J.J. Kloek).
BODDAERT 1788
P. Boddaert. *Gedichten*. Utrecht 1788.
BOILEAU 1966
N. Boileau. 'L'Art Poétique'. In: N. Boileau. *Oeuvres complètes*. Brugge 1966 (ed. F. Escal), 155-185.
BOS 1997
D.J. Bos. '"Dienaren des Woords". Godgeleerden in de negentiende-eeuwse Nederlandse letterkunde'. In: *De negentiende eeuw* 21 (1997) 3, 153-182.
DE BOSCH 1783
J. de Bosch. 'Antwoord op de vraag: welken zyn de beste en duidelykste kenmerken van zoodaanige regelen, die [..] niet mogen noch kunnen veronachtzaamd of te buiten gegaan worden?'. In: *Verhandelingen, uitgegeeven door Teyler's tweede genootschap*. Tweede stuk. Haarlem 1783.

DE BOSCH 1788
J. de Bosch. ‘Inhoud van den Ilias’. In: *Verhandelingen, uitgegeeven door Teyler's tweede genootschap*. Zesde stuk. Haarlem 1788.
DE BOSCH 1804
J. de Bosch. ‘Verhandeling over de vrage, welken invloed heeft de dichtkunst, voornamelyk in de vroegere eeuwen, op de beschaving van het menschelyk verstand gehad?’. In: *Verhandelingen, uitgegeeven door Teyler's tweede genootschap*. Twaalfde stuk. Haarlem 1804, 157-230.
BOTS 1972
J.P.M. Bots. *Tussen Descartes en Darwin. Geloof en natuurwetenschap in de 18e eeuw in Nederland*. Assen 1972.
BOWIE 1997
A. Bowie. *From romanticism to critical theory. The philosophy of German literary theory*. Londen/New York 1997.
BOXMAN 1819a
A. Boxman. ‘De dichtkunst beschouwd als beschaafster van het menschelijk geslacht’. In: *Mnemosyne* (1819) 1-35.
BOXMAN 1819b
A. Boxman. ‘Verhandeling over de dichtkunst beschouwd als de geschiedschrijfster van het menschelijk geslacht’. In: *Mnemosyne* (1819) 1-61.
BOYD 1968
J. Boyd. *The function of mimesis and its decline*. Cambridge 1968.
BRANDT CORSTIUS 1953
J.C. Brandt Corstius. ‘Als de romantiek nadert’. In: *De nieuwe taalgids* 46 (1953) 242-247.
BRANDT CORSTIUS 1961
J.C. Brandt Corstius. ‘Willem de Clercq als literatuurhistoricus en comparatist’. In: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse academie van taal- en letterkunde* (1961) 481-504.
BRAY 1945
R. Bray. *Formation de la doctrine classique*. Parijs 1945.
BRENDER À BRANDIS 1782
G. Brender à Brandis. ‘Vertoog over de dichterlyke stichting’. In: *Taal- dicht- en letterkundig kabinet* 3 (1782) 249-280.
BRENDER À BRANDIS 1786
G. Brender à Brandis. ‘Verhandeling over het lierdicht’. In: *Prijsverhandelingen, uitgegeeven door [..] Kunst wordt door arbeid verkreegen*. Deel 2. Leiden 1786, 1-156.
BRINKKEMPER/SOEPNEL 1989
S. Brinkkemper en I. Soepnel. *Apollo en Christus. Klassieke en christelijke denkbeelden in de Nederlandse renaissance-literatuur*. Zutphen 1989.
BROWN 1991
M. Brown. *Preromanticism*. Stanford 1991.
BUIJNSTERS 1963
P.J. Buijnsters. *Tussen twee werelden. Rhijnvis Feith als dichter van ‘Het Graf’*. Assen 1963.
BUIJNSTERS 1973

P.J. Buijnsters. *Hieronymus van Alphen (1746-1803)*. Assen 1973.
BUIJNSTERS 1992
P.J. Buijnsters. *Justus van Effen 1684-1735. Leven en werk*. Utrecht 1992.
BULHOF 1993
F. Bulhof. *Ma patrie est au ciel. Leven en werk van Willem Emmery de Perponcher Sedlnitzky (1741-1819)*. Hilversum 1993.
VAN CAPPELLE 1816
J.P. van Cappelle. *Redevoering over de verdiensten der Amsterdammers, ten aanzien van den opbouw en de volmaking der Nederduitsche taal- en letterkunde*. Amsterdam 1816.
VAN CAPPELLE 1821
J.P. van Cappelle. 'Bellamy en Hölty, behelzende vergelijkende aanmerkingen over het

wegslepende in beider dichttrant'. In: *Verhandelingen van het Koninklijk-Nederlandsche instituut van wetenschappen, letterkunde en schoone kunsten, tweede klasse*. Deel 2. Amsterdam 1821, 175-213.
CARP 1817
R. Carp. 'Salomon Gessner, als dichter beschouwd'. In: *Mnemosyne* (1817) 77-116.
CATS 1790
J. Cats. *Alle de werken*. Amsterdam 1790 (deel 1, inleiding van R. Feith).
CHOUILLET 1974
J. Chouillet. *L'esthétique des lumières*. Z.p. 1974.
DE CLERCQ 1824a
W. de Clercq. 'De Cid, voorgesteld als het ideaal van den held der middeleeuwen'. In: *Magazijn voor wetenschappen, kunsten en letteren* 3 (1824) 192-244.
DE CLERCQ 1824b
W. de Clercq. 'Welken invloed heeft de vreemde letterkunde, inzonderheid de Italiaansche, Spaansche, Fransche en Duitsche, gehad op de Nederlandsche taal- en letterkunde, sints het begin der vijftiende eeuw tot op onze dagen'. In: *Verhandelingen van het Koninklijk-Nederlandsche instituut van wetenschappen, letterkunde en schoone kunsten, tweede klasse*. Deel 3. Amsterdam 1824, 1-331.
CONTARINI 1993
S. Contarini. 'In de spiegel van de natuur. Het verhevene bij Paulus van Hemert'. In: H. Krop en P. Sonderen (red.). *Tussen classicisme en romantiek. Esthetica in Nederland van 1770 tot 1870*. Rotterdam 1993, 97-106.
DA COSTA 1823
I. da Costa. *Bezwaren tegen den geest der eeuw*. Leiden 1823.
DA COSTA 1996
I. da Costa. *Dwaasheid, ijdelheid, verdoemenis!* Amsterdam 1996 (bloemlezing, inleiding en aantekeningen van G.J. Johannes).
CURTIUS 1780
M.C. Curtius. 'Verhandeling over het weezen en waare begrip der dichtkunde'. In: Aristoteles. *Verhandeling over de dichtkunst [..] waaragter gevoegd zyn eenige verhandelingen [..] door M.C. Curtius*. Amsterdam 1780, 1-56.
DAAS 1961
Q.W.J. Daas. *De gezangen van Ossian in Nederland*. Nijmegen 1961.
DE DEUGD 1966
C. de Deugd. *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken. De fenomenologie van een geestesgesteldheid*. Groningen 1966.
DE DEUGD 1985
C. de Deugd. 'Bilderdijk, Tachtig en het Europese fin de siècle'. In: *De nieuwe taalgids* 78 (1985) 3, 235-250.
DE DEUGD 1992
C. de Deugd. 'Friendship and romanticism: Robert Southey and Willem Bilderdijk'. In: J. Leersen en K.U. Syndram (red.). *Europa provincia mundi*. Amsterdam 1992, 369-387.
DIECKMANN 1966

H. Dieckmann. ‘Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich, mit gelegentlicher Berücksichtigung der englischen Kritik’. In: W. Iser (hsg.). *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*. Poetik und Hermeneutik II. München 1966, 73-112.

VAN DIJK 1788

J. van Dijk. ‘Verhandeling over het rijm’. In: *Prijsverhandelingen, uitgegeeven door [..] Kunst wordt door arbeid verkreegen*. Derde deel. Leiden 1788, 49-91.

VAN DIJK 1993

J. van Dijk. *Het nut der luchtbollen*. Amsterdam 1993 (editie en nawoord van P. Altena).

DUBOIS 1997

O.W. Dubois. *Een vriendschap in Réveilkring. De omgang tussen Isaäc da Costa en Willem de Clercq (1820-1844)*. Heerenveen 1997.

VAN DUIJNHOVEN 1997
S. van Duijnhoven. 'De poëzie wordt de keel dichtgeknepen. Jonge dichters vind je niet in de boekenkast'. In: *NRC Handelsblad CS*, 18-7-1997, 3.
EHRARD 1963
J. Ehrard. *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*. Parijs 1963.
VON EICHSTORFF 1826
P.F.L. von Eichstorff. *Deutsche Blumenlese aus Niederländischen Dichtern*. Namen 1826.
VAN EIJNATTEN 1993-1994
J. van Eijnatten. 'De alleenspraak van Hamlet. Bilderdijk, Voltaire en Shakespeare, 1777-1783'. In: *Voortgang. Jaarboek voor de neerlandistiek* 14 (1993-1994) 61-84.
VAN EIJNATTEN 1994
J. van Eijnatten. 'De hebbelijkheid van wel te denken en het dichterlijk genie. Esthetische en ethische opvattingen van Willem Bilderdijk tussen 1777 en 1780'. In: *Geschiedenis van de wijsbegeerte in Nederland* (1994) 1/2, 93-120.
VAN EIJNATTEN 1995a
J. van Eijnatten. 'Tragiek der onmatige gloriezucht. De "wijsgerige" achtergrond van Bilderdijks Oedipus-vertaling (1779)'. In: *De achttiende eeuw* 27 (1995) 73-96.
VAN EIJNATTEN 1995b
J. van Eijnatten. 'Het stamhuis van Oranje en de komst van het vrederijk. Illuminisme en literaire topoi in Bilderdijks vroege politieke gedichten, 1787-1793'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 111 (1995) 289-309.
VAN EIJNATTEN T.P.
J. van Eijnatten. *Hogere sferen. De ideeënwereld van Willem Bilderdijk (1756-1831)*. Ter perse.
ENDT1986
E. Endt. 'De dichtkunst tot 1880'. In: G.J. van Bork en N. Laan (red.). *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëticale opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen 1986, 91-95.
VAN ENGELEN 1779
C. van Engelen. 'Welke zijn de algemeene oogmerken, die een dichter moet bedoelen? welke zijn derhalven de eigenaartige onderwerpen voor de dichtkonst? En welke zijn derzelver algemeene regelen?' In: *Werken van de Maetschappy der Nederlandsche letterkunde*. Deel 4. Leiden 1779, 63-224.
VAN ENGELEN 1783
C. van Engelen. 'Verhandeling over de vraag [..] hebben de dichtkunst en welsprekendheid verband met de wijsbegeerte? en welk nut brengt dezelve aan de eene en andere toe?'. In: *Werken van de Maetschappy der Nederlandsche letterkunde*. Deel 6. Leiden 1783, 201-355.
VAN ENGELEN Z.J.
C. van Engelen. *Bloemlezing*. Zutphen z.j. (keuze, inleiding en aantekeningen van N.C.H. Wijngaards).
ERKELENS 1779

D. Erkelens. *Vrijmoedige aenmerkingen over de Theorie der schoone kunsten en wetenschappen van F.J. Riedel*. Rotterdam 1779.
ERKELENS 1786
D. Erkelens. ‘Verhandeling over het lierdicht’. In: *Prijsverhandelingen, uitgegeeven door [..] Kunst wordt door arbeid verkreegen*. Deel 2. Leiden 1786, 157-226.
ERKELENS 1789
D. Erkelens. ‘Proef van onderzoek, waerom 'er thans minder oorsprongelijke poëtische geniën, dan ten tijde der vroegste oudheid, gevonden worden’. In: *Werken van [..] Studium scientiarum genitrix*. Rotterdam 1789, 157-180.
ERKELENS 1790
D. Erkelens. ‘Verhandeling over de vereischten en kenmerken van den stijl der poëzij, in onderscheiding van dien der welspreekendheid’. In: *Prijsverhandelingen, uitgegeeven door [..] Kunst wordt door arbeid verkreegen*. Deel 4. Leiden 1790, 159-228.
VAN ERP TAALMAN KIP/SICKING 1991
A.M. van Erp Taalman Kip en C.M.J. Sicking. ‘De receptie van Homerus’. In: *Lampas* 24 (1991) 121-141.

FEITH 1782
R. Feith. ‘Verhandeling over het heldendicht’. In: *Prijsverhandelingen, uitgegeeven door [..] Kunst wordt door arbeid verkreegen*. Deel 1. Leiden 1782.
FEITH 1784-1793
R. Feith. *Brieven over verscheide onderwerpen*. Amsterdam 1784 (deel 1), 1785 (deel 2), 1787 (deel 3), 1789 (deel 4), 1790 (deel 5), 1793 (deel 6).
FEITH/KANTELAAR 1793
R. Feith en J. Kantelaar. ‘Voorbericht’. In: *Bydragen, ter bevordering der schoone kunsten en wetenschappen*. Eerste stuk. Amsterdam 1793, V-XVI.
FEITH/KANTELAAR 1796
R. Feith en J. Kantelaar. ‘Zamenspraak over de waarde van het rym’. In: *Bydragen, ter bevordering der schoone kunsten en wetenschappen*. Derde stuk. Amsterdam 1796, 552-654.
FEITH 1979
R. Feith. *Het ideaal in de kunst*. Den Haag 1979 (inleiding en aantekeningen van P.J. Buijnsters).
FEITH 1994
R. Feith. *‘Zo als men aan gemeenzaame vrienden gewoon is te schrijven’. De correspondentie van Rhijnvis Feith 1753-1824*. Epe 1994 (editie J.C. Streng).
FINCH 1966
R. Finch. *The sixth sense. Individualism in French poetry, 1686-1760*. Toronto 1966.
FOKKE SIMONSZ 1792a
A. Fokke Simonsz. *De moderne Helicon. Een droom*. Amsterdam 1792.
FOKKE SIMONSZ 1792b
A. Fokke Simonsz. *Het toekomend jaar drie duizend. Eene mijmering*. Amsterdam 1792.
FOKKE SIMONSZ 1994
A. Fokke Simonsz. *Al wat wenschelijk is*. Amsterdam 1994 (nawoord van M. de Niet).
VAN GALEN 1991
H. van Galen. ‘De Recensent 1787-1793, blauwe beul van de achttiende eeuw’. In: *Documentatieblad werkgroep achttiende eeuw* 23 (1991) 59-74.
GEEL 1830
J. Geel. ‘Lof der proza’. In: J. Geel en A. Simons. *Voorlezingen gehouden in het Leesmuseum te Utrecht*. Utrecht 1830, 1-35.
GEEL 1838
J. Geel. *Onderzoek en phantasie*. Leiden 1838.
GEEL Z.J.
J. Geel. *Onderzoek en phantasie*. Amsterdam z.j. (inleiding en aantekeningen van C.G.N. de Vooys).
GEEL 1990
J. Geel. *Over het eenvoudige (1820)*. Leiden 1990 (inleiding van W. van den Berg).
GELLERT 1775

C.F. Gellert. ‘Redevoering over de nuttigheid der regelen in de welspreekendheid en dichtkonst; en tot hoe verre dezelve zich uitstrekt’. In: C.F. Gellert. *Mengelschriften*. Amsterdam 1775, 175-209.
GERBRANDY 1988
P. Gerbrandy. ‘Bilderdijk en de Nederlandse Pindarus-receptie’. In: *Het Bilderdijkmuseum* 5 (1988) 1-10.
GERBRANDY 1993
P. Gerbrandy. ‘Jan Frederik Helmers. Retorische poëzie rond 1800’. In: C.A.C.M. Fisser e.a. (red.). *Receptie van de klassieken V*. Leiden 1993, 75-90.
VAN GERWEN 1992
R. van Gerwen. *Kennis in schoonheid. Een inleiding in de moderne esthetica*. Meppel 1992.
GEURTS 1904-1906
J. Geurts. *Bijdrage tot de geschiedenis van het rijm in de Nederlandsche poëzie*. Gent 1904 (deel 1), 1906 (deel 2).
VAN GHERT 1814
P.G. van Ghert. ‘Wijsgeerige beschouwing over de dichtkunde’. In: De *Recensent, ook*

*der recensenten* (1814) Mengelwerk, 453-469; 501-511.
VAN GHERT 1820
P.G. van Ghert. 'Levens- en karakterschets van den dichter F. von Hardenberg'. In: *Mengelingen van [..] Concordia*. Brussel 1820, 99-121.
GOBBERS 1991
W. Gobbers. 'Biedermeier in Vlaanderen. Pleidooi voor een Europese integratie van de Vlaamse "romantiek"'. In: *Spiegel der letteren* (1991) 1-24.
VAN GOENS 1992
R.M. van Goens. *Een pleidooi uit 1765 voor de wetenschappelijke beoefening van de letterkunde. Een verhandeling*. Groningen 1992 (bezorgd door J.C. Brandt Corstius).
GOMBRICH 1966
E.H. Gombrich. 'The debate on primitivism in ancient rhetoric'. In: *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes* 29 (1966) 24-38.
GOMBRICH 1987
E.H. Gombrich. *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*. Köln 1987.
DE GROOT Z.J.
A. de Groot. *Leven en arbeid van J.H. van der Palm*. Wageningen z.j.
GUÉPIN 1991
J.P. Guépin. 'Petrus Burmannus Secundus, filoloog en dichter'. In: *Documentatieblad werkgroep achttiende eeuw* 23 (1991) 201-211.
GUÉPIN 1993
J.P. Guépin. *Typisch Nederlands. De Latijnse poëzie*. Groningen 1993.
GUSTAFSSON 1968
L. Gustafsson. *Le poète masqué et démasqué*. Uppsala 1968.
HAMAKER 1817
H.A. Hamaker. 'Verhandeling over den godsdienstigen, zedelijken en maatschappelijken invloed der dichtkunst'. In: *Mnemosyne* (1817) 79-107.
VAN HAMEL 1918
A.G. van Hamel. *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur in Nederland*. 's-Gravenhage 1918.
HANOU 1988
A.J. Hanou. *Sluiers van Isis. Johannes Kinker als voorvechter van de Verlichting, in de vrijmetselarij en andere Nederlandse genootschappen 1790-1845*. Deventer 1988.
HANOU 1993
A.J. Hanou. '1807: Jan Kinker publiceert zijn Brieven van Sophië aan Mr. Rhynvis Feith. Sophie's keuze: Kant'. In: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (hoofdred.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, 408-413.
HANOU 1997
A.J. Hanou. 'Kinkers *Wereldstaat* (rond 1810): een Verlichtingsepos als reactie op Bilderdijks *Ondergang der eerste wareld* (1809)'. In: *Het Bilderdijkmuseum* 14 (1997) 1-7.
VAN HATTUM 1996
M. van Hattum. *Jan Frederik Helmers (1767-1813). Leven en werk van een Amsterdamse wereldburger*. Amsterdam 1996.

HAVENS 1953
R.D. Havens. ‘Simplicity, a changing concept’. In: *Journal of the history of ideas* 14 (1953) 3-32.
HELMERS 1809
J.F. Helmers. *Gedichten*. Amsterdam 1809 (deel 1).
HELMERS 1812
J.F. Helmers. *De Hollandsche natie. In zes zangen*. Den Haag 1812.
VAN HEMERT 1801
P. van Hemert. ‘Oorspronglijkheid, de hoofdtrek van den waaren digter’. In: *Magazyn voor de critische wijsgeerte* (1801) 209-239.
VAN HEMERT 1804
P. van Hemert. *Redevoering over het verhevene*. Amsterdam 1804.

VAN HEMERT 1807
P. van Hemert. 'De gouden eeuw der digteren, en die der wijsgeeren, te zamen vergeleken'. In: *Lektuur bij het ontbijt en de thetafel* (1807) 35-82.
VAN HEMERT 1987
P. van Hemert. *Gezag en grenzen van de menselijke rede*. Baarn 1987 (inleiding en aantekeningen van J. Plat en M.R. Wielema).
HERDER 1784-1787
J.G. Herder. *Saamenspraaken over de Hebreeuwsche poëzy*. Leiden 1784-1787.
HESSELINK 1808
G. Hesselink. *Hollandsche dichtmaat en prosodie*. Amsterdam 1808.
VAN HEUSDE
P.W. van Heusde. *Wijsbegeerte van het gezond verstand*. Baarn 1989 (inleiding en aantekeningen van J.M.M. de Valk).
HORATIUS 1990
Horatius. *Ars Poetica*. Amsterdam 1990 (inleiding en vertaling van P.H. Schrijvers).
HUISINGA BAKKER 1781
P. Huisinga Bakker. 'Beschouwing van den ouden gebrekkelyken en sedert verbeterden trant onzer Nederduitsche versen'. In: *Werken van de Maetschappy der Nederlandsche letterkunde*. Deel 5. Leiden 1781, 85-130.
HUYGENS 1972
G.W. Huygens. *Hendrik Tollens. De dichter van de burgerij. Een biografie en tijdsbeeld*. Rotterdam/'s-Gravenhage 1972.
IJPEIJ 1812
A. IJpeij. *Beknopte geschiedenis der Nederlandsche tale*. Utrecht 1812.
IKNAYAN 1983
M. Iknayan. *The concave mirror. From imitation to expression in French esthetic theory 1800-1830*. Saratoga 1983.
Van Iperen 1780
J. van Iperen. *Intrede te Batavia; nevens eene inleidingsredevoering [..] over de wysgeerte en fraaije letteren*. Amsterdam 1780.
J.J.E.F.S. 1823
JJ.E.F.S. *Gedachten over de bezwaren tegen den geest der eeuw*. Dordrecht 1823.
JACOB/MIJNHARDT 1992
M.C. Jacob en W.W. Mijnhardt (red.). *The Dutch republic in the eighteenth century. Decline, Enlightenment and revolution*. Ithaca/Londen 1992.
JÄGER 1970
H-W Jäger. 'Zur Poetik der Lehrdichtung in Deutschland. In kritischen Zusätzen zu L.L. Albertsens Buch "Das Lehrgedicht"'. In: *Deutsche Vierteljahrschrift* 44 (1970) 544-576.
JAUSS 1970
H.R. Jauss. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a/M 1970.
JOHANNES 1992
G.J. Johannes. *Geduchte verbeeldingskracht! Een onderzoek naar het literaire denken over de verbeelding - van Van Alphen tot Verwey*. Amsterdam 1992.
JOHANNES 1993

G.J. Johannes. ‘Willem Bilderdijks verzet tegen “klassieke” en “romantische” esthetica. De knoflookgeur van het Duitse denken’. In: H. Krop en P. Sonderen (red.). *Tussen classicisme en romantiek. Esthetica in Nederland van 1770 tot 1870*. Rotterdam 1993, 107-119.
JOHANNES 1995
G.J. Johannes. *De barometer van de smaak. Tijdschriften in Nederland 1770-1830*. Den Haag 1995.
JOHANNES 1997
G.J. Johannes. *De lof der aalbessen. Over (Noord-)Nederlandse literatuurtheorie, literatuur en de consequenties van kleinschaligheid 1770-1830*. Den Haag 1997.
VAN KAMPEN 1807a
N.G. van Kampen. ‘Verhandeling tot antwoord op de vraag, waarby verlangd wordt

een geschiedkundig onderzoek en beknopte, maar grondige opgave van de lotgevallen der dichtkonst, zoo onder de meestbekende oude als hedendaagsche volkeren, sedert den tyd, dat zy verdienden onder de beschaafde volkeren gerangschikt te worden'. In: *Verhandelingen, uitgegeeven door Teyler's tweede genootschap*. Vijftiende stuk. Haarlem 1807, 1-456.
VAN KAMPEN 1807b
N.G. van Kampen. *Zedekundige schoonheden der ouden, of keur van spreuken, gezegden en verholen, getrokken uit Latijnsche schrijvers*. Haarlem 1807 (deel 1).
VAN KAMPEN 1815
N.G. van Kampen. 'Redevoering over William Shakespear'. In: *Mnemosyne* (1815) 59-119.
VAN KAMPEN 1816
N.G. van Kampen. 'Proeve eener beoordeelende vergelijking der vijf beroemdste heldendichten van lateren tijd [..] ook met [..] de Ilias van Homerus, en de Aeneïs van Virgilius'. In: *Werken der Hollandsche maatschappij van fraaije kunsten en wetenschappen*. Deel 3. Den Haag 1816, 73-471.
VAN KAMPEN 1821-1826
N.G. van Kampen. *Beknopte geschiedenis der letteren en wetenschappen in de Nederlanden, van de vroegste tijden af, tot op het begin der negentiende eeuw*. 's-Gravenhage 1821 (deel 1), 1822 (deel 2), Delft 1826 (deel 3).
VAN KAMPEN 1823a
N.G. van Kampen. *Verdediging van het goede der negentiende eeuw*. Haarlem 1823.
VAN KAMPEN 1823b
N.G. van Kampen. 'Welk is het onderscheidend verschil tusschen de klassische poëzij der ouden, en de dus genaamde romantische poëzij der nieuweren?'. In: *Werken der Hollandsche maatschappij van fraaije kunsten en wetenschappen*. Deel 6. Leiden 1823, 181-382.
VAN KAMPEN 1823-1825
N.G. van Kampen. *Handboek der Hoogduitsche letterkunde bevattende eene bloemlezing uit de beste Hoogduitsche dichten*. Haarlem 1823 (deel 1), 1825 (deel 2).
KANTELAAR 1811
J. Kantelaar. 'Over de verdiensten van Elisabeth Koolaart, geboren Hoofman'. In: *Euterpe* (1811) 89-146.
KIBÉDI-VARGA 1990
A. Kibédi-Varga. *Les poétiques du classicisme*. Parijs 1990.
KINKER 1801
J. Kinker. 'De digterlijke genie'. In: *Magazyn voor de critische wijsgeerte* (1801) 172-208.
KINKER 1806
J. Kinker. 'Iets over de alexandrynsche versen'. In: *De Ster* (1806) nr.35.
KINKER 1810
J. Kinker. 'Proeve eener Hollandsche prosodia'. In: *Werken der Hollandsche maatschappij van fraaije kunsten en wetenschappen*. Deel 1. Amsterdam 1810.
KINKER 1815

J. Kinker. ‘Nederlandsche letterkunde’. In: *De Herkaauwer* (1815) 214-221.
KINKER 1819-1821
J. Kinker. *Gedichten*. Amsterdam 1819 (deel 1), 1820 (deel 2) 1821 (deel 3).
KINKER 1982
J. Kinker. *De verlichte muze. Bloemlezing uit de poëzie van J. Kinker*. 's-Gravenhage 1982 (editie G.J. Vis).
KIST 1819
E. Kist. ‘Verhandeling ter beantwoording van de vraag: wat is er in de schriften van Gellert, waardoor hij, als schrijver, dien buitengewonen opgang gemaakt heeft, welken zijne levensgeschiedenis hem toekent?’ In: *Mnemosyne* (1819) 37-85.
KLEIN 1996
S. Klein. ‘De sprang naar '95. Van patriots naar Bataafs republikanisme’. In: *De achttiende eeuw* 28 (1996) 39-46.

KLEYN 1815
J.P. Kleyn. ‘Verhandeling over de fraaije kunsten en wetenschappen in het algemeen, en de dichtkunst en dichtkunde in het bijzonder’. In: *Mnemosyne* (1815) 1-57.
KLEYN 1816
J.P. Kleyn. ‘Verhandeling over het epigramma (puntdicht of sneldicht)’. In: *Mnemosyne* (1816) 1-55.
KLEYN 1817a
J.P. Kleyn. ‘Verhandeling over het herdersdicht’. In: *Mnemosyne* (1817) 1-76.
KLEYN 1817b
J.P. Kleyn. ‘Eenige losse theoretische en aesthetische gedachten over het lyrisch gedicht’. In: A. Kleyn, J.P. Kleyn, W.A. Ockerse. *Nieuwe dichthundige mengelingen, door vrouwe A. Kleyn, geboren Ockerse. Benevens een voorbericht, en eenige gedachten over het lierdicht, uit de papieren van wijlend Mr. J.P. Kleyn verzameld, door W.A. Ockerse*. Amsterdam 1817, 11-60.
KLEYN/KLEYN-OCKERSE 1792
J.P. Kleyn en A. Kleyn-Ockerse. *Gedichten*. Utrecht 1792.
KLOEK 1981
J.J. Kloek. ‘Rhijnvis Feith, het belang en de gevoelige lezer. Een receptie-esthetische problematiek avant la lettre’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 97 (1981) 120-145.
KLOEK 1985a
J.J. Kloek. *Over Werther geschreven... Nederlandse reacties op Goethes ‘Werther’ 1775-1800*. Utrecht 1985.
KLOEK 1985b
J.J. Kloek. ‘Expressie versus imitatie - natuur tegenover natuur. Een literair-theoretische discussie in 1780’. In: W.J. van den Akker (red.). *Traditie en vernieuwing. Opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann*. Utrecht 1985, 48-64.
KLOEK 1987
J.J. Kloek. ‘Letteren en landsbelang’. In: F. Grijzenhout, W.W. Mijnhardt en N.C.F. van Sas (red.). *Voor vaderland en vrijheid. De revolutie van de patriotten*. Amsterdam 1987, 81-95.
KLOEK 1993
J.J. Kloek. ‘16 december 1812: *Helmers' De Hollandsche natie passeert de Franse censuur*. Een groot verleden voor de boeg’. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (hoofdred.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, 419-425.
KLOEK 1996
J.J. Kloek. ‘Het genootschap Nederland. Joannes Lublink, de jonge (1736-1816)’. In: K. Fens (red.). *Verlichte geesten. Een portrettengalerij voor Piet Buijnsters*. Amsterdam 1996, 37-49.
KLOEK 1997
J.J. Kloek. *Een begrensd vaderland. De roman rond 1800 tussen nationaal karakter en internationale markt*. Amsterdam 1997.
KLOEK T.P.
J.J. Kloek. ‘Burgerdeugd of burgermansdeugd? Het beeld van Jacob Cats als nationaal zedemeester’. In: *De stijl van de burger*. Ter perse.

KLOEK E.A. 1983
J.J. Kloek e.a. ‘Literaire genootschappen 1748-1800’. In: *Documentatieblad werkgroep achttiende eeuw* 15 (1983) 21-89.
KLYN 1805
H.H. Klyn. *De mensch een volmaakbaar wezen*. Amsterdam 1805.
KLYN 1809
H.H. Klyn. *Pieter Johannes Uylenbroek geschetst in eene redevoering*. Amsterdam 1809.
KLYN 1827
H.H. Klyn. ‘De kunst, geschetst als die heerlijke band, welke de zinnelijke en bovenzinnelijke wereld in den mensch vereenigt’. In: *Magazijn voor wetenschappen, kunsten en letteren* 7 (1827) 89-112.

KNABE 1972
P.E. Knabe. *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich*. Düsseldorf 1972.
DE KOE 1910
A.C.S. de Koe. *Van Alphen's literair-aesthetische theorieën*. Utrecht 1910.
KÖHLER 1966
E. Köhler. '"Je ne sais quoi". Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen'. In: E. Köhler. *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*. Frankfurt am Main/Bonn 1966, 230-286.
KOMRIJ 1997
G. Komrij. 'Zeer geachte heer Van Duijnhoven,. Gerrit Komrij antwoordt Serge van Duijnhoven'. In: *NRC Handelsblad CS*, 25-7-1997, 2.
KONIJNENBURG 1790
J. Konijnenburg. 'Over het waare schoone in de dichtkunst'. In: *Bijdragen tot het menschelijk geluk*. (1790) 1, 58-78.
KONST 1993
J.W.H. Konst. *Woedende wraakgierigheidt en vruchtelooze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen 1993.
KOOLHAAS/DE VRIES 1992
E. Koolhaas en S. de Vries. 'Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw'. In: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.). *De gouden eeuw in perspectief. Het beeld van de zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*. Heerlen 1992, 107-138.
KOPLAND 1995
R. Kopland. *Het mechaniek van de ontroering*. Amsterdam 1995.
KOPS 1818
J. Kops. 'Redevoering over Jacob Cats, als verlichter des volks en bevorderaar van het nut van 't algemeen'. In: J. Kops. *Proeven van uiterlijke Nederlandsche welsprekendheid*. Utrecht 1818, 61-121.
KORPEL 1992
L.G. Korpel. *Over het nut en de wijze der vertalingen. Nederlandse vertaalreflectie (1750-1820) in een Westeuropees kader*. Amsterdam 1992.
KOSSMANN 1922
F.H. Kossmann. *Nederlandsch versrythme. De versbouwtheorieën in Nederland en de rythmische grondslag van het Nederlandsche vers*. 's-Gravenhage 1922.
KROL 1993
E. Krol. '"Dat de dichter den toon van alle hartstochten uitvinde", een verkenning van tonenretoriek'. In: *De achttiende eeuw* 25 (1993) 1, 25-38.
KROL 1997
E. Krol. *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840*. Hilversum 1997.
DE KRUYFF 1782a
J. de Kruyff. 'Leven van Sybrand Feitama'. In: *Leven der Nederlandsche dichteren en dichteressen*. Deel 1. Leiden 1782.
DE KRUYFF 1782b

J. de Kruyff. ‘Leven van Arnold Hoogvliet’. In: *Leven der Nederlandsche dichteren en dichteressen*. Deel 1. Leiden 1782.
LAAN 1997
N. Laan. *Het belang van smaak. Twee eeuwen academische literatuurgeschiedenis*. Amsterdam 1997.
LEEK 1988
R.H. Leek. *Shakespeare in Nederland. Kroniek van vier eeuwen Shakespeare in Nederlandse vertalingen en op het Nederlands toneel*. Zutphen 1988.
VAN LENNEP 1811
D.J. van Lennep. ‘Beschrijving der onderscheidene tijdperken, door welke de letteren bij een volk haren gewonen en natuurlijken loop volbrengen, ter nasporing van de algemeene en hoofdoorzaken van derzelver opkomst, bloei en verval’. In: *Euterpe* (1811) 1-44.

VAN LENNEP 1987
D.J. van Lennep. *Verhandeling en Hollandsche duinzang*. Culemborg 1978 (inleiding en toelichting van G. Stuiveling).
LIPKING 1970
L. Lipking. *The ordering of the arts in eighteenth-century England*. Princeton 1970.
LONGINUS 1811
Longinus. *Over de verhevenheid*. Leiden 1811 (vertaling en inleiding van M. Siegenbeek).
LONGINUS 1980
Longinus. *Over het verhevene*. Amsterdam 1980 (vertaling van W.E.J. Kuiper en inleiding van J.C. Kamerbeek).
LOVEJOY 1965
A.O. Lovejoy. '"Nature" as aesthetic norm'. In: A.O. Lovejoy. *Essays in the history of ideas*. Londen 1965, 69-77.
LOVEJOY/BOAS 1973
A.O. Lovejoy en G. Boas. *Primitivism and related ideas in antiquity*. New York 1973.
LUBLINK 1783
J. Lublink. *Zevental verhandelingen over verscheide onderwerpen*. Amsterdam 1783.
LUBLINK 1788
J. Lublink. *Tweede zevental verhandelingen over verscheide onderwerpen*. Amsterdam 1788.
VON DER LÜHE 1979
I. von der Lühe. *Natur und Nachahmung. Untersuchungen zur Batteux-Rezeption in Deutschland*. Bonn 1979.
LULOFS 1815
B. Lulofs. *Inwijdingsredevoering [..] Over de noodzakelijkheid van de beoefening der eigene taal en letterkunde voor de zelfstandigheid en den roem van eene natie*. Groningen 1815.
LULOFS 1822
B. Lulofs. *Academische voorlezingen over de Nederlandsche redekunst*. Groningen 1822.
MACLEAN 1952
N. Maclean. 'From action to image: theories of the lyric in the eighteenth century'. In: R.S. Crane (red.). *Critics and criticism. Ancient and modern*. Chigago 1952, 408-460.
MACQUET 1764
J. Macquet. 'Verhandeling over de voortreffelijkheit der oude en hedendaegsche poëten'. In: *Nieuwe bydragen tot opbouw der vaderlandsche letterkunde* (1764) 77-150.
MACQUET 1777
J. Macquet. 'Over het schoon in de poëzye'. In: *Werken van de Maetschappy der Nederlandsche letterkunde*. Deel 3. Leiden 1777, 43-108.
MACQUET 1780

[J. Macquet]. *Proeven van dichtkundige letterverfeningen over den smaek in de poëzije, over den Abraham den aartsvader van Arnold Hoogvliet*. Utrecht 1780 (deel 1).
MACQUET 1783
[J. Macquet]. *Proeven van dichtkundige letteroefeningen over eenige dichtstukken van Vondel, en over den IJstroom van Antonides*. Utrecht 1783 (deel 2).
MACQUET 1786
J. Macquet. *Proeven van dichtkundige letteroefeningen over den Gijsbregt van Aemstel en Lucifer van Vondel, over Hooft als dichter, en over de elegijen*. Utrecht 1786 (deel 3).
DE MAN 1992
J. de Man. 'Zinnelijkheid en beschaving. Achttiende-eeuwse opvattingen over het Nederlands als literaire taal'. In: *Documentatieblad werkgroep achttiende eeuw* 24 (1992) 105-120.
DE MAN E.A. 1993
J. de Man e.a. *Kunst op schrift. Een inventarisatie van Nederlandstalige publikaties op het gebied van kunsttheorie en esihetica 1670-1820*. Leiden 1993.
VAN MANEN 1801
J. van Manen. *Verhandeling over den voordgang en invloed der kunsten en wetenschappen op de burger-maatschappyen, in de afgelopen agtiende eeuw; en de mogelyke of*

*waarschynelyke gevolgen, die deze vorderingen kunnen hebben, op de aangevangen negentiende*. Arnhem 1801.
MARMONTEL 1783
J.F. Marmontel. 'De dichtkunst. Derde hoofdstuk. Over de wetenschappen van een dichter'. In: *Taal- dicht- en letterkundig kabinet* 5 (1783) 125-139.
MATHIJSEN 1986
M. Mathijsen. 'Romantiek in de Nederlandse letterkunde (1830-1840)'. In: G.J. Van Bork en N. Laan (red.). *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëticale opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen 1986, 67-77.
MATHIJSEN 1993
M. Mathijsen. '2 augustus 1828: *Johannes Nierstrasz wordt ten grave gedragen* - De botsing van twee typisch negentiende-eeuwse literatuuropvattingen'. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (hoofdred.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, 426-431.
MATHIJSEN 1997
M. Mathijsen. 'De aanval op de prulpoëten: de rol van de tijdschriften in het Nederlandse poëziedebat tussen 1825-1840'. In: *Ts. Tijdschrift voor tijdschriftstudies* (1997) 2, 6-14.
M*eijer* 1995
A. Meijer. *The pure language of the heart. Sentimentalism in the Netherlands 1775-1800*. Utrecht 1995.
MENDELSSOHN 1774
M. Mendelssohn. *Verhandeling over het verhevene en naive in de fraeje wetenschappen*. Utrecht 1774 (voorrede van R.M. van Goens).
VAN DER MEULEN 1791
S.P. van der Meulen. *Proeven van oordeelhunde betreklijk de poëzij*. Utrecht 1791 (nummer 2).
MIJNHARDT 1987
W.W. Mijnhardt. 'De Nederlandse Verlichting'. In: F. Grijzenhout, W.W. Mijnhardt en N.C.F. van Sas (red.). *Voor vaderland en vrijheid. De revolutie van de patriotten*. Amsterdam 1987, 53-79.
MIJNHARDT 1992
W.W. Mijnhardt. 'Het zelfbeeld van de Nederlander: een synthese'. In: *Documentatieblad werkgroep achttiende eeuw* 24 (1992) 141-151.
MILTENBURG 1996
A.P.J. Miltenburg. 'Contrasten en varianten: mediëvalisme en mediëvistiek in enkele Europese landen'. In: R.E.V. Stuip en C. Vellekoop (red.). *De Middeleeuwen in de negentiende eeuw*. Hilversum 1996, 27-61.
MORTIER 1982
R. Mortier. *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*. Genève 1982.
MÜLLER 1981
W.G. Müller. *Topik des Stilbegriffs*. Darmstadt 1981.
NN 1773
NN. 'Vertoog over de eigenlyke vereischten van een groot' schryver'. In: *De Rhapsodist*. Derde deel. Amsterdam 1773, 463-476.
NN 1782

NN. ‘Aanleiding tot de Nederduitsche digtkunst’. In: *Algemeene oefenschoole van konsten en weetenschappen*. Derde afdeeling. Derde deel. Amsterdam 1782, 262-556.
NN 1788
NN. ‘Proeve over het gebruik der natuur-kennisse in de dichtkunst’. In: *Prijsverhandelingen, uitgegeeven door [..] Kunst wordt door arbeid verkreegen*. Deel 3. Leiden 1788, 117-164.
NN 1807
NN. ‘Fragment eener verhandeling tot antwoord op de vrage, betreffende de lotgevallen der dichtkunst, zoo onder de meestbekende oude als hedendaagsche beschaafde volkeren [..] bevattende een uitgewerkt stuk over den gang der dichtkunst

bij de Grieken ten tijde hunner beschaafdheid'. In: *Verhandelingen, uitgegeeven door Teyler's tweede genootschap*. Vijftiende stuk. Haarlem 1807, 457-548.
NEMOIANU 1984
V. Nemoianu. *The taming of Romanticism, European literature and the age of Biedermeier*. Cambridge (Mass.)/Londen 1984.
NEUBAUER 1986
J. Neubauer. *The emancipation of music from language. Departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics*. New Haven/Londen 1986.
NIEUWLAND 1794
P. Nieuwland. 'Iets over de betrekkelijke waarde der verschillende takken van menschelyke kennis en kunst'. In: *Nieuw algemeen magazyn, van wetenschap, konst en smaak* 2 (1794) 2, 695-724.
NIVELLE 1970
A. Nivelle. *Frühromantische Dichtungstheorie*. Berlijn 1970.
NIVELLE 1971
A. Nivelle. *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. Berlijn 1971.
NIVELLE 1977
A. Nivelle. *Literaturästhetik der europäischen Aufklärung*. Wiesbaden 1977.
OCKERSE/KLEIJN-OCKERSE 1822
W.A. Ockerse en A. Kleijn geb. Ockerse. *Gedenkzuil op het graf van Jacobus Bellamy*. Haarlem 1822.
OOSTERHOLT 1994
J. Oosterholt. 'Kunstdrift en kunstbewerking. Nederlandse lyriekopvattingen in de jaren tachtig van de achttiende eeuw'. In: *De achttiende eeuw* 26 (1994) 1, 25-39.
OOSTERHOLT 1997a
J. Oosterholt. '"Le style est l'homme même?" Nederlandse stijlopvattingen aan het einde van de achttiende eeuw'. In: C. van Eck e.a. (red.). *Een kwestie van stijl. Opvattingen over stijl in kunst en literatuur*. Amsterdam 1997, 109-117.
OOSTERHOLT 1997b
J. Oosterholt. 'De smaak voor het "reë1e". Opvattingen over de nationale smaak in een aantal poëticale verhandelingen uit de laatste decennia van de achttiende eeuw'. In: *Nederlandse letterkunde* 2 (1997) 4, 338-349.
OTTO 1973
G. Otto. *Ode, Ekloge und Elegie im 18. Jahrhundert. Zur Theorie und Praxis franösischer Lyrik nach Boileau*. Frankfurt/M 1973.
VAN DER PALM 1807
J.H. van der Palm. 'Verhandeling over eenige dichterlijke natuurbeschrijvingen uit het boek Job'. In: *Werken der Bataafsche maatschappij van taal- en dichtkunde*. Deel 2. Amsterdam 1807, 1-34.
VAN DER PALM 1818-1824
J.H. van der Palm. *Verhandelingen, redevoeringen en losse geschriften*. Amsterdam 1818 (deel 1), 1818 (deel 2), 1824 (deel 3).
PENNINK 1936
R. Pennink. *Nederland en Shakespeare. Achttiende eeuw en vroege romantiek*. 's-Gravenhage 1936.

PERPONCHER 1770
W.E. de Perponcher. *Grondbeginselen van de algemeene weetenschap der schoonheid, saamenstemming en bevalligheid*. 's-Gravenhage 1770.
PERPONCHER 1779
W.E. de Perponcher. *Brief aan den heer Mr. Hieronymus van Alphen, by geleegenheid zyner Theorie, der schoone kunsten en weetenschappen*. Utrecht z.j. [1779?]
PERPONCHER 1780
W.E. de Perponcher. *Tweede brief aan den heer Mr. Hieronymus van Alphen [..] Eenige bedenkingen op zyn, aan 't hoofd des tweeden deels geplaatste, antwoord, op den eersten brief, behelzende*. Utrecht 1780.
PERPONCHER 1786
[W.E. de Perponcher]. ‘Gedagten over het sentimenteele van deezen tyd’. In:

Tendimus ad coelestem patriam [W.E. de Perponcher] *Mengelwerk*. Achtste stukje. Utrecht 1786, 57-106.
PERPONCHER 1788
[W.E. de Perponcher]. 'Nadere gedagten over het sentimenteele van deezen tyd'. In: Tendimus ad coelestem patriam [W.E. de Perponcher]. *Mengelwerk*. Negende stukje. Utrecht 1788, 1-143.
PHILIPS 1984
P. Philips. *The adventurous muse: theories of originality in English poetics 1650-1760*. Uppsala 1984.
PHILIPSON 1978
N.T. Philipson. 'James Beattie and the defence of common sense'. In: B. Fabian (ed). *Festschrift für Rainer Gruenter*. Heidelberg 1978, 145-158.
PLOTZ 1987
J.A. Plotz. *Ideas of the decline of poetry: a study in English criticism from 1700 to 1830*. New York/Londen 1987.
VAN REESEMA 1819a
A.S. van Reesema. 'Redevoering over de vorming van het eigen karakter der Nederlandsche letterkunde'. In: *Werken der Hollandsche maatschappij van fraaije kunsten en wetenschappen*. Deel 4. Leiden 1819, 165-190.
VAN REESEMA 1819b
A.S. van Reesema. 'Welk is het ware denkbeeld van dichterlijke oorspronkelijkheid? en welke zijn de nadeelen voor den goeden smaak in de dichtkunst, uit het streven naar eene valsche of kwalijk begrepen oorspronkelijkheid voortvloeijende?'. In: *Werken der Hollandsche maatschappij van fraaije kunsten en wetenschappen*. Deel 4. Leiden 1819, 191-283.
REIJERS 1942
J. Reijers. *W.E. de Perponcher. Een bijdrage tot de kennis van zijn opvoedkundige, literair-aesthetische en maatschappelijke denkbeelden*. Zutphen 1942.
RENER 1989
F.M. Rener. *Interpretatio. Language and translation from Cicero to Tytler*. Amsterdam 1989.
RIEDEL/VAN ALPHEN 1778-1780
F.J. Riedel en H. van Alphen. *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen*. Utrecht 1778 (deel 1), 1780 (deel 2).
RISPENS 1960
J.A. Rispens. *De geharnaste dromer. Mr. Johannes Kinker als aestheticus en dichter*. Kampen 1960.
ROCHUSSEN 1788
J. Rochussen. 'Verhandeling over het rijm'. In: *Prijsverhandelingen, uitgegeeven door [..] Kunst wordt door arbeid verkreegen*. Derde deel. Leiden 1788, 1-48.
ROEMER 1823
J. Roemer. *Voordeelen van den geest der eeuw*. Leiden 1823.
RUITER 1993
F. Ruiter. 'Regenbak of fontein: Nederlandse literatuurhistorici over volk en buitenland'. In: *Forum der letteren* 34 (1993) 1, 29-51.
RUPKE 1988

N.A. Rupke. ‘Romanticism in The Netherlands’. In: N. Porter en M. Teich (red.). *Romanticism in national context*. Cambridge 1988, 191-216.
VAN SAS 1989a
N.C.F. van Sas. ‘Vaderlandsliefde, nationalisme en vaderlands gevoel in Nederland, 1770-1813’. In: *Tijdschrift voor geschiedenis* 102 (1989) 471-495.
Van Sas 1989b
N.C.F. van Sas. ‘Voor vaderland en oudheid. Het klassieke paradigma in de laat achttiende-eeuwse Republiek’. In: F. Grijzenhout en C. van Tuyll van Serooskerken (red.). *Edele eenvoud. Neo-classicisme in Nederland 1765-1800*. Zwolle 1989, 13-31.
VAN SAS 1992
N.C.F. van Sas. ‘Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw. Nationale cultuur

en vaderlands verleden (1780-1914)'. In: F. Grijzenhout en H. van Veen (red). *De gouden eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*. Heerlen 1992, 83-106.
SAUDER 1974
G. Sauder. *Empfindsamkeit*. Stuttgart 1974 (deel 1).
SCHELTEMA 1823
J. Scheltema. 'De Dordsche dichtschool vóór den jare 1672'. In: J. Scheltema. *Geschied- en letterkundig mengelwerk*. Deel 3, III. Utrecht 1823, 35-152.
SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN 1974
M.A. Schenkeveld-van der Dussen. 'Bruilofts- en liefdeslyriek in de 18e eeuw: de rol van literaire conventies'. In: *De nieuwe taalgids* 67 (1974) 449-461.
SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN 1994
M.A. Schenkeveld-van der Dussen. *Nederlandse literatuur in de tijd van Rembrandt*. Utrecht 1994.
SCHENKEVELD 1962
M.H. Schenkeveld. *Willem de Clercq en de literatuur*. Groningen 1962.
SCHERPE 1968
K.R. Scherpe. *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*. Stuttgart 1968.
SCHERPE 1971
K.R. Scherpe. 'Analogon actionis und lyrisches System. Aspekte normativer Lyriktheorie in der deutschen Poetik des 18. Jahrhunderts'. In: *Poetica* 4 (1971) 32-59.
SCHLEGEL 1783
J.A. Schlegel. 'Verhandeling over den oorsprong der schoone kunsten'. In: *Taal- dicht- en letterkundig kabinet* 5 (1783) 249-272.
SCHLEGEL 1810
A.W. Schlegel. *Geschiedenis der tooneelkunst en tooneelpoëzij*. Leiden 1810 (vertaling van N.G. van Kampen).
SCHMIDT 1982
H-M. Schmidt. *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung. Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten*. München 1982.
SCHMIDT 1988
J. Schmidt. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Darmstadt 1988 (deel 1).
SCHÖNING 1984
U. Schöning. *Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich von 1800 bis 1860*. Heidelberg 1984.
Schot 1827
J.H.P. Schot. 'Over het schoone in het algemeen'. In: *De Fakkel* 2 (1827) 99-122.
SCHRIJVERS 1990
P.H. Schrijvers. 'De filoloog als literair criticus in de 18e eeuw. Petrus Burmannus' *De Enthusiasmo Poetico* (1742)'. In: *Documentatieblad werkgroep achttiende eeuw* 22 (1990) 9-26.
SCHRIJVERS 1994

P.H. Schrijvers. ‘De enthusiasmo poetico: La discussion continuée: Burmannus, Vossius, Petitus’. In: H.F. Plett (ed). *Renaissance-Poetik Renaissance Poetics*. Berlijn/NewYork 1994, 377-390.
SCHRIJVERS 1997
P.H. Schrijvers. ‘Petrus Burmannus Secundus (1713-1778). Latinist, geleerde en dichter’. In: E.O.G. Haitsma Mulier e.a. (red.). *Athenaeum illustre. Elf studies over de Amsterdamse doorluchtige school 1632-1877*. Amsterdam 1997, 137-171.
SCHUPPENHAUER 1970
C. Schuppenhauer. *Der Kampf um dem Reim in der Deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Bonn 1970.

SCHWABE 1788
J.C. Schwabe. ‘Antwoord op de vraag: hoe kan de naarvolging, zo wel van oude als nieuwe vreemde werken der schoone weetenschappen, den vaderlandschen smaak ontwikkelen en volkomener maaken?’. In: *Taal- dicht- en letterkundig magazijn* 3 (1788) 257-324.
VAN SETTEN 1996
H. van Setten. ‘J.H. van der Palm. Agent van Nationale Opvoeding’. In: H.M. Beliën e.a. (red.). *Nederlanders van het eerste uur. Het ontstaan van het moderne Nederland 1780-1830*. Amsterdam 1996, 117-125.
SIEGENBEEK 1800
M. Siegenbeek. ‘Redevoering over Pieter Comelisz. Hooft, beschouwd als dichter en geschiedschrijver’. In: M. Siegenbeek. *Twee redevoeringen*. Leiden 1800, 55-108.
SIEGENBEEK 1806
M. Siegenbeek. *Proeven van Nederduitsche dichtkunde uit de zeventiende eeuw*. Leiden 1806.
SIEGENBEEK 1807a
M. Siegenbeek. *Proeve eener dichterlijke vertaling van de Ilias van Homerus*. Amsterdam 1807.
SIEGENBEEK 1807b
M. Siegenbeek. ‘Verhandeling over de dichterlijke verdiensten van Joost van den Vondel’. In: *Werken der Bataafsche maatschappij van taal- en dichtkunde*. Deel 2. Amsterdam 1807, 37-108.
SIEGENBEEK 1810
M. Siegenbeek. ‘[..] een betoog van den rijkdom en de voortreffelijkheid der Nederduitsche taal, en eene opgave der middelen om de toenemende verbastering van dezelve tegen te gaan’. In: *Werken der Bataafsche maatschappij van taal- en dichtkunde*. Deel 5. Amsterdam 1810, 1-273.
SIEGENBEEK 1817
M. Siegenbeek. ‘Over de handhaving van den echt Nederlandschen geest, in de beoefening der fraaije letteren en kunsten’. In: *Museum* 4 (1817) 221-256.
SIEGENBEEK 1826
M. Siegenbeek. *Beknopte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Haarlem 1826.
SIEGRIST 1969
C. Siegrist. ‘Batteux-Rezeption und Nachahmungslehre in Deutschland’. In: G. Grossklaus (red.). *Geistesgeschichtliche Perspektiven. Festgabe für R. Fahrner*. Bonn 1969, 171-190.
SIEGRIST 1974
C. Siegrist. *Das Lehrgedicht der Aufklärung*. Stuttgart 1974.
SIMONS 1816
A. Simons. *Redevoering over den waren dichter*. Utrecht 1816.
SIMONS 1820
A. Simons. ‘Herinneringen aan het tijdvak van Frederik Hendrik, bijzonder met betrekking tot de Nederduitsche poëzij’. In: *Mnemosyne* (1820) 291-314.
SIMONS 1822

A. Simons. ‘Over den aanleg van Vondel en zijne poëzij, met die van Cats en Hooft vergeleken’. In: *Mnemosyne* (1822) 153-179.
SIMONSUURI 1979
K. Simonsuuri. *Homer's original genius. Eighteenth-century notions of the early Greek epic (1688-1798)*. Cambridge 1979.
SIMPSON 1993
D. Simpson. *Romanticism, nationalism, and the revolt against theory*. Chigago 1993.
SINGELING 1991
C.B.F. Singeling. *Gezellige schrijvers. Aspecten van letterkundige genootschappelijkheid in Nederland, 1750-1800*. Amsterdam 1991.
SJOER 1993-1994
E. Sjoer. ‘Siegenbeeks retorica gelocaliseerd. Een bijdrage aan de geschiedschrijving van de neerlandistiek’. In: *Voortgang. Jaarboek voor de neerlandistiek* 14 (1993/1994) 85-110.

Sjoer 1996
E. Sjoer. *Lessen over welsprekendheid. Een typering van de retorica's van de eerste hoogleraren in de vaderlandse welsprekendheid in de noordelijke Nederlanden (1797-1853)*. Amsterdam 1996.
De Smedt 1974
M. de Smedt. 'Mathijs Siegenbeek (1774-1854) als literair-historicus'. In: *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse maatschappij voor taal- en letterkunde en geschiedenis* XXVIII (1974) 49-81.
Smit 1946
W.A.P. Smit. *Reprise na 130 jaar 'Over den waren dichter'*. Deventer 1946.
Smit 1975
W.A.P. Smit. *Kalliope in de Nederlanden. Het Renaissancistisch-klassicistische epos van 1550 tot 1850*. Assen 1975 (deel 1).
Sonderen 1993
P. Sonderen. 'Frans Hemsterhuis. Het verlangen naar schoonheid'. In: H. Krop en P. Sonderen (red.). *Tussen classicisme en romantiek. Esthetica in Nederland van 1770 tot 1870*. Rotterdam 1993, 9-32.
Spies 1985
M. Spies. 'Rhetorica's en poetica's in de renaissance en hun invloed op de Nederlandse literatuur'. In: *Lampas* 18 (1985) 143-161.
Spoelstra 1931
H.A.C. Spoelstra. *De invloed van de Duitsche letterkunde op de Nederlandsche in de tweede helft van de 18e eeuw*. Amsterdam 1931.
Stammler 1961
W. Stammler. '"Edle Einfalt". Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos'. In: G. Erdmann en A. Eichstaedt (hsg.). *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*. Berlijn 1961, 359-382.
Steffens z.j.
G.A. Steffens. *Pieter Nieuwland en het evenwicht*. Zwolle z.j.
Stein 1929
H.J.A.M. Stein. *Boileau en Hollande. Essai sur son influence aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Nijmegen/Utrecht 1929.
Stenzel 1974
J. Stenzel. '"Si vis me flere.." - "Musa iocosa mea". Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts'. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (1974) 650-671.
Stone 1967
P.W.K. Stone. *The art of poetry 1750-1820. Theories of poetic composition and style in the late Neo-classic and early Romantic periods*. New York 1967.
Stouten 1980
J. Stouten. 'Voordat de *Gedenkzuil* werd opgericht'. In: *De nieuwe taalgids* 73 (1980) 1, 21-28.
Stouten 1982
J. Stouten. *Willem Anthonie Ockerse (1760-1826). Leven en werk*. Amsterdam 1982.
Streng 1988

T. Streng. ‘Drieërlei opvatting over kunst en kritiek in Nederland tussen 1835 en 1839’. In: *De negentiende eeuw* 12 (1988) 2, 98-111.
STRENG 1989
T. Streng. ‘Proza en poëzie. Een controverse tussen *De Gids* en Thijm’. In: *De negentiende eeuw* 13 (1989) 4, 217-231.
STRENG 1994
T. Streng. ‘“Materialisme” in de Nederlandse kunst- en literatuurbeschouwing tussen 1835 en 1860’. In: *De negentiende eeuw* 18 (1994) 4, 193-210.
STRENG 1995
T. Streng. ‘“Waar waarachtige poëzij mij aangrijpt”. “Oprechtheid” in de Nederlandse kunst- en literatuurbeschouwing rond het midden van de negentiende eeuw’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 111 (1995) 3, 230-240.

STRENG 1997
T. Streng. *Geschapen om te scheppen? Opvattingen over vrouwen en schrijverschap in Nederland, 1815-1860*. Amsterdam 1997.
STRENG 1997-1998
T. Streng. 'Romantiek als spookbeeld. Het "juste milieu" in de schilderkunst in Nederland tussen 1815 en 1848'. In: *Feit & fictie* 3 (1997-1998) 4, 29-45.
SUMMERS 1993
D. Summers. 'Why did Kant call taste a "common sense"?' In: P. Mattick jr (red.). *Eighteenth-century aesthetics and the reconstruction of art*. Cambridge 1993, 120-151.
VAN SWAANENBURG 1986
W. van Swaanenburg. *Een hel vol weelde. Teksten uit het werk van Willem van Swaanenburg (1679-1728)*. Assen/Maastricht 1986 (inleiding en kommentaar van A. Hanou e.a.).
SWART 1817
N. Swart. *Redevoeringen betreffende de fraaije letteren en kunst*. Amsterdam 1817.
SWART 1822
N. Swart. 'Redevoering over het schoone, als den band en overgang tussche het zinnelijke en zedelijke'. In: *Magazijn voor wetenschappen, kunsten en letteren* 1 (1822) 289-312.
TERRAS 1972
R. Terras. 'The aesthetic theory of a German sensualist'. In: *The Lessing yearbook* 4 (1972) 157-182.
TOLLENS 1815
H. Tollens. *Gedichten*. Rotterdam 1815 (deel 3).
TRILLING 1972
L. Trilling. *Sincerity and authenticity*. Cambridge (Mass.) 1972.
PALUDANUS 1763
Paludanus. 'Over de navolging'. In: *Nieuwe bydragen tot opbouw der vaderlandsche letterkunde* (1763) 69-136.
VEREUL 1790
A. Vereul. *Redenvoeringen*. Amsterdam 1790.
VIRTANEN 1981
R. Virtanen. 'On the dichtotomy between genius and talent'. In: *Comparative literature* studies 18 (1981) 69-90.
VIS 1967
G.J. Vis. *Johannes Kinker en zijn literaire theorie. Bijdrage tot een interpretatie van de voorredes bij zijn gedichten (1819-1821)*. Zwolle 1967.
VIS 1987-1988
G.J. Vis. 'Denken en doen. Poëticale poëzie van W. Bilderdijk en J. Kinker'. In: *Spektator* 17 (1987-1988) 2, 105-128.
VIS 1988
G.J. Vis. 'Van Groningen tot Luik. De beginjaren van het academisch handboek voor Nederlandse letterkunde en welsprekendheid'. In: *De negentiende eeuw* 12 (1988) 3, 180-204.
VIS 1989

G.J. Vis. ‘Leiden ontzet, Leuven in last. Nederlandse letterkunde aan de universiteit, 1800-1850’. In: *Handelingen der Koninklijke Nederlandse maatschappij voor taal- en letterkunde en geschiedenis* 43 (1989) 141-167.
Vis 1992a
G.J. Vis. ‘Tussen Amsterdam en Brussel. J.P. van Cappelle en G.-J. Meijer: twee pioniers in de academische neerlandistiek’. In: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke academie voor Nederlandsche taal- en letterkunde* (1992) 1, 79-98.
Vis 1992b
G.J. Vis. ‘Van harmonie en toonval: Prosodiestudie in de negentiende eeuw’. In: *Spektator* 21 (1992) 2, 101-115.

VIS 1992c
G.J. Vis. '*Ut musica poesis*. Muziektermen in de literaire kritiek'. In: *Spiegel der letteren* 34 (1992) 2, 123-137.
VAN DER VLIET 1996
P. van der Vliet. *Onno Zwier van Haren (1713-1779). Staatsman en dichter*. Hilversum 1996.
DE VOOYS Z.J.
C.G.N. de Vooys. 'Inleiding en aantekeningen'. In: J. Geel. *Onderzoek en phantasie*. Amsterdam z.j., V-XXII; 189-208.
DE VOOYS 1947
C.G.N. de Vooys. *Verzamelde letterkundige opstellen, nieuwe bundel*. Antwerpen 1947.
DE VRIES 1807
J. de Vries. *Jeremias de Dekker*. Amsterdam 1807.
DE VRIES 1808-1809
J. de Vries. 'Antwoord op de vraag: welke zijn de vorderingen, welke is de verachtering der Nederduitsche dichtkunde, gedurende de achttiende eeuw, in vergelijking van vroegere tijdperken?'. In: *Werken der Bataafsche maatschappij van taal- en dichtkunde*. Amsterdam 1808 (deel 3), 1809 (deel 4).
DE VRIES 1818
J. de Vries. *Over het eenvoudige*. Amsterdam 1818.
WARNERS 1956-1957
J.D.P. Wamers. 'Translatio - imitatio - aemulatio'. In: *De nieuwe taalgids* 49 (1956) 289-295; 50 (1957) 82-88; 193-201.
WELLEK 1981
R. Wellek. *A history of modern criticism 1750-1950. Volume 1: The later eighteenth century*. Cambridge 1981.
WELLEK/WARREN 1976
R. Wellek en A. Warren. *Theorie der literatuur*. Amsterdam 1976.
WILLE 1937
J. Wille. *De literator R.M. van Goens en zijn kring. Studiën over de achttiende eeuw*. Zutphen 1937 (deel 1).
WILLE 1993
J. Wille. *De literator R.M. van Goens en zijn kring. Studiën over de achttiende eeuw*. Amsterdam 1993 (deel 2, bezorgd door P. van der Vliet).
VON WILPERT 1989
G. von Wilpert. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989.
WISKERKE 1995
E. Wiskerke. *De waardering voor de zeventiende-eeuwse literatuur tussen 1780 en 1813*. Hilversum 1995.
WITSEN GEYSBEEK 1821
P.G. Witsen Geysbeek. *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters*. Amsterdam 1821 (deel 1).
VAN DER WOORDT 1795
A. van der Woordt. *Gedichten*. Z.p. 1795.
VAN DER WOUDE Z.J.

C. van der Woude. *Elias Anne Borger (1784-1820). Een geleerde-leven in het begin der 19e eeuw*. Kampen z.j.
ZIJDERVELD 1815
A. Zijderveld. *De romancepoëzie in Noord-Nederland van 1780 tot 1830*. Amsterdam 1815.
VAN ZONNEVELD 1983
P. van Zonneveld. 'Verlichting, Biedermeier en Romantiek'. In: *De Gids* 147 (1983) 10, 738-749.
VAN ZONNEVELD 1993
P. van Zonneveld. *De Romantische club. Leidse student-auteurs 1830-1840*. Leiden 1993.

# Namenregister

## A

Abrams, M.H. 8, 11, 15-16, 105, 111, 141, 145, 178, 180, 193, 196
Addison, J. 17
Aikin, J. 140
Aeschylus, 153
Alphen, H. van den 5-9, 17-19, 21-24, 26-27, 29-31, 33-36, 38-39, 41-43, 45-47, 49-51, 541 58, 78-80, 83, 85, 90, 94, 100-101, 118-121, 126, 140, 149, 155, 157-158, 160, 179, 184-185, 189, 194
Altena, P. 80, 178
Anacreon 65, 66, 68-69, 71, 75, 78, 111
Ankersmit, F. 112
Antonides van der Goes, J. 58, 62
Aristoteles 34, 51, 112
Augustus 60, 170

## B

Bacon, F. 17, 142
Bakhuizen van den Brink, R.C. 8
Bakker, J.A. 102-106, 112-113, 136-138, 164-165, 188
Ballanche, P.S. 111
Bank, J. 196
Barnouw, J. 49, 80
Barrière, J.B. 80
Batteux, C. 13, 25-27, 35, 41, 51, 67, 79, 83, 86, 124, 141, 159, 180
Baumgarten, A.G. 17-22, 25, 29, 31, 33-34, 38-40, 42, 47, 49-50, 122, 132, 140
Bavinck, H. 132, 141
Beattie, J. 38, 79
Beets, N. 195-196
Behler, E. 111, 142, 196
Bellamy, J. 8, 10. 15, 36, 69, 72-76, 82-83, 130
Ben, N van der 34
Bénichou, P. 35, 112
Berg, W. van den 5, 9, 79-82, 113, 132, 141-142, 148, 178, 181-182, 186, 190, 194-195
Berkely, G. 17
Bilderdijk, W. 2-11, 16, 18, 34-35, 72, 75-76, 79, 82-83, 86, 96-104, 109-112, 116-119, 121-122, 125-126, 129-133, 140, 142-144, 156, 174, 176-177, 179, 182, 184, 186-188, 190, 192, 195-196
Blair, H. 15, 57, 81, 146-147, 156, 162, 178
Boas, G. 178, 182
Bodmer, J.J. 35, 93

Boileau, N. 12-13, 16, 22, 25, 65, 94-95
Borger, E.A. 58, 70, 109, 113, 142
Bos, D.J. 196
Bosch, J. de 33, 48, 51-56, 59, 64, 72, 80-81, 126-127, 141, 149-152, 154-158, 161, 178-179, 184
Bots, J. 141
Bouhours, D. 48-49
Bowie, A. 9
Boxman, A. 179
Boyd, J. 8
Brandt Corstius, J.C. 178, 182
Bray, R. 115, 139
Bredero, G.A. 144
Breitinger, J.J. 93
Bremer, J.M. 34
Brender à Brandis, G. 16, 27-29, 34-36, 82, 94, 125, 140
Brink, J. ten 150
Brinkkemper, S. 139
Brouwer, A. 36
Brown, M. 111, 195
Bron, P.D.E. le 94, 111
Buijnsters, P.J. 5, 9, 16, 33, 34, 36-37, 80, 141, 180
Bulhof, F. 5, 9, 34-35, 80
Burmannus, P. 48, 80
Byron, G.C. 196

**C**

Cappelle, J.P. van 72-74, 179
Carlyle, Th. 15
Carp, R. 76-77
Cats, J. 61-62, 65-66, 69-72, 76, 82, 100, 115, 126, 141, 157, 171-172, 174-175, 179-180, 191, 195
Chateaubriand, F.R. 112, 167, 181
Chouillet, J. 48, 80, 180, 195
Clercq, W. de 71, 82, 109, 113, 165, 172-175, 182, 188, 194
Coleridge, S.T. 142, 190
Contarini, S. 110

Costa, I. da 84-86, 99, 109-110, 112-113, 182, 192, 196
Cowley, A. 12
Curtius, M.C. 19-20, 26, 28, 34

**D**

Daas, Q.W.J. 112
Dante 105, 169
David 66-68, 74, 78-79
Deken, A. 125
Dekker, J. de 81-82
Descartes, R. 18
Deugd, C. de 5, 15, 16, 110-111, 190
Diderot, D. 180
Dieckmann, H. 16
Dijk, J. van 46-48, 80
Donkers, J. 189
Dubois, O.W. 182
Dubos, J.B. 31, 48-49, 52, 80
Duijnhoven, S. van 2

**E**

Effen, J. van 12, 147
Ehrard, J. 16, 178
Eichstorff, P.F.L. von 109, 113
Eijnatten, J. van 5, 9, 111, 140, 142
Endt, E. 196
Engel, J.J. 97
Engelen, C. van 18, 20-21, 23, 34, 80, 116-119, 122-123, 125-126, 140, 180
Ennius 145
Erkelens, D. 47, 80, 82, 125
Erp Taalman Kip, A.M. van 178

**F**

Feitama, S. 49-50, 53, 141, 156

Feith, R. 3, 5, 15, 18, 27, 29-30, 32-33, 36-37, 39, 42-44, 46-47, 49-50, 56-57, 61-62, 70-71, 75, 78, 80, 95, 101, 116, 120-125, 127-129, 135, 139-142, 156, 158-162, 166, 168, 172, 175, 179-181, 183-184, 187, 194
Fénelon, F. 49
Fichte, J.G. 2, 70, 87
Finch, R. 36, 80, 111
Fokke Simonsz, A. 183-184, 187, 195
Fontenelle le Bovier, B. de 22-23, 31-32, 34, 37, 60
Frederik Hendrik 155-156

**G**

Galen, H. van 196
Geel, J. 1-2, 7, 38, 129, 194, 196
Gellert, C.F. 69, 77, 80, 124
Gerbrandy, P. 185-186
Gerwen, R. van 33
Gesnner, S. 69, 76-77, 32, 37
Geurts, J. 35
Ghert, P.G. van 165-166, 181
Gibbon, E. 179
Gobbers, W. 196
Goens, R.M. van 118, 120, 140, 148, 157, 178
Goethe, J.W. 83, 140, 147, 166, 179, 182, 195
Gombrich, E.H. 153, 178
Gottsched, J.C. 12
Groot, A. de 82-83
Guarini, G.B. 32, 37
Guépin, J.P. 80, 178
Gustaffson, L. 13, 16

**H**

Haes, J. de 61
Hagedom, F. von 158
Hall, M.C. van 184
Hauer, A. von 76, 83, 158
Hamaker, H.A. 179
Hamel, A.G. van 177
Hanou, A.J. 80, 110, 180
Haren, gebroeders van 129, 179, 184
Haren, O. Zwier van 184-185
Hattum, M. van 5, 195
Havens, R.D. 81, 111

Haydn, J. 105
Hegel, G.W.F. 2
Hek, Y. van 't 195
Helmers, J.F. 3-5, 8, 85-90, 96-97, 99, 113, 156, 184-187
Hemert, P. van 110-111, 162-163, 165-166, 180
Hemsterhuis, F. 38, 79, 140
Herder, J.G. 29, 37, 82, 142, 147, 160-161, 166, 168, 175, 178, 180, 194
Hesselink, G. 90
Heusde, P.W. van 38, 79
Hölty, L.H.C. 69, 73-76
Homerus 52, 60, 119-120, 127, 141, 143-147, 149-150, 152-153, 155-156, 162, 169-170, 172, 175, 177-179, 182, 195
Hooft, P.C. 3, 56, 62, 70-71, 82, 128-129, 148-149, 155-157, 169, 171, 179, 183-184, 191
Hoogvliet, A. 23, 31, 49-50, 61, 159-160, 179
Hoop, A. van der 8, 189, 192
Hooykaas, G.J. 79
Horatius 11-13, 15, 22, 32, 69, 72, 75, 94, 126, 131, 144, 158
Hugo, V. 196
Huisinga Bakker, P. 70-71
Hume, D. 17, 38, 79
Huydecoper, B. 148
Huygens, C. 155
Huygens, G.W. 195

**I**

IJpeij, A. 179
Iknayan, M. 8, 193
Iperen, J. van 115

**J**

J.J.E.F.S. 113
Jacob, M.C. 9
Jäger, H.W. 141-142

Jauss, H.R. 144, 162, 178, 180, 182
Job 66-68, 110, 153, 156
Johannes, G.J. 6, 8-9, 11, 15, 34-35, 81-82, 89, 91, 95, 101-103, 111-113, 142, 178, 188, 196
Jonckbloet, W.J.A. 81

**K**

Kampen, N.G. Van 5, 50-51, 53-56, 59-60, 62, 64, 76, 81, 83, 104, 113, 129-130, 141, 155-156, 162, 167-170, 172, 174-176, 179, 181-182, 184, 193
Kant, I. 9, 87, 89-90, 102-103, 105, 108-113, 142, 162, 180-181, 194
Kantelaar, J. 123-124, 151, 179
Kate, J.J.L ten 195
Keats, J. 190
Kemper, J.M. 150-151
Keulen, M. van 189
Kibédi-Varga 9, 139
Kinker, J. 2, 5-6, 10-11, 15, 35, 39, 80, 86, 88-106, 110-111, 113, 116, 130, 133-137, 142, 162, 166, 176, 180-181, 184, 188, 190-191, 194-195
Kist, E. 77
Klein, S. 181
Kleist, E. von 32
Kleyn, J.P. 27, 29, 35-36, 83, 112, 187
Kleyn-Ockerse, A. 72-75, 83
Klinger, F. 76
Kloek, J.J. 9, 34-36, 80, 82, 132, 139, 140-142, 179, 186, 195-196
Klopstock, F.G. 67, 74, 76, 78, 83, 93, 105, 111, 137, 158, 167, 169, 181, 188, 195
Klyn, H.H. 5, 85-86, 108-110, 113
Knabe, P.E. 33-34, 80, 180
Koe, A.C.S. de 5, 9, 34
Köhler, E. 80
Komrij, G. 2
Konijnenburg, J. 125
Konst, J.W.H. 16
Koolhaas, E. 82
Kooten, Th. van 176
Kopland, R. 2
Kops, J. 71, 82
Korpel, L.G. 6, 9, 112, 177, 179
Kossmann, F.H. 35
Kouwenaar, G. 195
Krol, E. 6, 9, 34, 81-83, 189, 196
Kruyff, J. de 48-53, 55, 59, 61, 80, 126-127

Kuiper, W.E.J. 16

## L

Laan, N. 81
Leek, R.H. 182
Leibniz, G.W. 17, 49
Lennep, D.J. van 141, 150-153, 155-156, 166, 178
Lessing, G.E. 35
Lipking, L. 81
Locke, J. 17, 142
Lodewijk XIV 145, 153, 170
Loghem, H. van 78, 189, 192
Longinus 11-16, 63, 184
Loots, C. 3, 5, 8, 75, 85, 156, 184-185
Lovejoy, A.O. 35, 178, 182
Lublink, J. 79-80, 124-127
Lucanus 60
Lucretius 146
Lühe, I. von der 35
Lulofs, B. 74, 170-172, 174, 179

## M

Maclean, N. 95, 111
Macquet, J. 43-46, 48, 53, 80, 82, 127, 148-150, 158
Maerlant, J. van 173
Man, J. de 8-9, 22, 34-36
Manen, J. van 180
Marino, G. 12, 60
Marmontel, J.F. 35, 51, 140
Mathijsen, M. 189, 192, 196
Meijer, A. 35
Mendelssohn, M. 17-18, 35, 40, 117-118, 140
Merken, L. van 123, 157, 179
Metastasio, P. 158
Meulen, S.P. van der 72-73
Mijnhardt, W.W. 9, 81, 177
Miltenburg, A.PJ. 182
Milton, J. 67, 74, 76, 78, 83, 93, 105, 111, 137, 158, 167, 181
Mortier, R. 9, 144
Motte, A.H. de la 22
MüIler, W.G. 9, 109

**N**

Napoleon 191
Nemoianu, V. 191, 196
Neubauer, J. 113
Neufville, C.L. de 141
Newton, I. 140
Nierstrasz, J.L. 192
Niet, M. de 195
Nieuwland, P. 72, 127-130, 154, 174, 178
Nivelle, A. 33-34, 111, 196
Novalis 75, 83, 166, 190

**O**

Ockerse, W.A. 72, 74-75, 83
Ommeren, R. van 150, 178
Oosterholt, J. 9, 16, 34, 83, 141, 180
Ossian 23-24, 100, 110, 112, 119-120, 122, 129, 145-147, 152-153, 156, 162, 172, 178, 182, 187, 195
Otto, G. 16, 34, 37
Oudaen, J. 62
Ovidius 82, 148

**P**

Palm, J.H. van der 39, 58, 66-70, 72, 74, 79, 81-

83, 105, 109, 112, 136-137, 188
Paludanus, P. 147-148
Pels, A. 11
Pennink, R. 182
Pericles 155, 170, 173
Perponcher, W.E. de 5, 21-22, 26, 30, 34-35, 39, 41-43, 45-46, 48, 51, 53, 56, 64, 79, 127, 184-185, 189
Perrault, C. 144
Philips, P. 115
Philipson, N.T. 79
Pindarus 65, 69, 75, 184
Piron, A. 30, 36
Plat, J. 110
Plato 112
Plotz, J.A. 111
Poot, H.K. 72, 157
Pope, A. 59-60, 158
Potgieter, E.J. 8, 189
Priestley, J. 35

**Q**

Quintillianus 145

**R**

Racine, J. 72, 145
Rafaël 36, 40, 86, 105, 153
Ramler, K.W. 124, 141
Reesema, A.S. van 85, 106-108, 136-138, 171-172, 174, 182, 188
Reid, Th. 38
Reijers, J. 5, 9, 34
Rembrandt 86
Rémond de St. Mard 34, 37
Rener, F.M. 6, 9
Riedel, F.J. 7, 17-19, 34, 40, 42, 45, 79-80
Rispens, J.A. 96
Rochussen, J. 80
Roemer, J. 113
Roscommon 119
Rossini, G. 113

Rousseau, J.J. 14, 178
Rubens, P.P. 36, 153
Ruiter, F. 81
Rupke, N.A. 196

## S

Sas, N.C.F. van 6, 9, 177, 181, 195
Sauder, G. 14, 16, 112, 190
Schelling, F.W.J. von 2, 70, 109
Scheltema, J. 71, 82, 179
Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. 144, 177
Schenkeveld, M.H. 182
Scherpe, K.R. 34-37, 141, 185, 195
Schiller, J.C.F. 76, 83, 142, 147, 162, 167, 169-170, 176, 182, 196
Schlegel, A.W. 83, 111, 147, 168-169, 181, 190
Schlegel, F 76, 83, 147, 111, 162, 190
Schlegel, J.A. 13, 16, 25-28, 35, 83
Schmidt, H.M. 33-34
Schmidt, J. 5, 35, 111-112, 182, 195
Schöning, U. 112
Schot, J.H.P. 109, 113
Schrijvers, P.H. 15, 80
Schuppenhauer, C. 35
Schwabe, J.C. 140
Scott, W. 196
Seneca 63
Shakespeare, W. 111, 168-169, 171, 182
Shelley, P.B. 190
Sicking, C.M.J. 178
Siegenbeek, M. 5, 11, 15-16, 48, 50-51, 54-55, 57-60, 62-64, 71, 81, 83, 100, 104, 127-128, 150-151, 153-155, 162, 175-176, 178-179, 183-184, 188
Siegrist, C. 35, 141
Simons, A. 3, 71, 155, 179, 196
Simonsuuri, K. 178
Simpson, D. 9, 79, 142
Singeling, C.B.F. 178
Six van Chandelier, J. 144
Sjoer, E. 81
Smedt, M. de 81
Smit, W.A.P. 3, 8, 111
Smits, D. 157
Socrates 129
Soepnel, I. 139
Sonderen, P. 79
Spies, M. 139
Spoelstra, H.A.C. 34

Staël, A.G. de 172
Stammler, W. 81
Steen, J. 36
Steffens, G.A. 81
Stein, H.J.A.M. 16
Stenzel, J. 15
Stone, P.W.K. 8-9, 33
Stouten, J. 83
Streng, T. 16, 112, 196
Sulzer, J.G. 17-18, 22, 36, 42
Swaanenburg, W. van 163, 180
Swart, N. 105-106, 113, 186, 188

**T**

Tasso, T. 78, 158
Terentius 80
Terras, R. 34
Thijm, J.A. Alberdingk 193
Thomson, J. 124
Thorbecke, J.R. 38
Tieck, L. 75, 83, 190
Tollens, H. 3, 5-6, 8, 10, 75, 78, 85, 156, 184, 192-193, 195
Trilling, L. 16, 178

**U**

Uylenbroek, P.J. 85-86

**V**

Valk, J.J.M. de 79
Vasari, G. 153

Vereul, A. 72-73
Vergilius 45, 144, 146, 149, 158
Vico, G.B. 178
Virtanen, R. 36
Vis, G.J. 5, 9, 15, 82, 95-96, 111, 180-181
Voltaire 45, 178, 182
Vondel, J. van den 12, 44-45, 55-56, 58, 62, 70-71, 78, 82-83, 105, 111, 128-129, 147-149, 153, 155-157, 169, 171, 179, 183-184, 191
Vooys, C.G.N. de 2, 8, 196
Vos, J. 128-129, 168, 180
Vossius 148, 150
Vries, A. de 151
Vries, J. de 5, 48, 50-51, 53-65, 70-73, 75, 81-82, 85, 90-91, 100-101, 104, 127-130, 133, 141, 150-151, 153-157, 161-162, 167, 170, 172, 173, 176-184, 188, 195
Vries, S. de 82

**W**

Wap, J.J.F. 8, 192-193, 196
Warners, J.D.P. 144, 177-178
Warton, Th. 81
Wellek, R. 16, 116, 139, 145-146, 178, 190, 196
Wielema, M.R. 110
Wijngaards, N.C.H. 34
Wille, J. 35
Wilpert, G. von 16
Winckelmann, J.J. 32, 147, 153, 165
Wiselius, S.I. 182
Wiskerke, E. 5-6, 9, 80-82, 128, 141, 147, 150, 178-180, 195
Witsen Geysbeek, P.G. 109, 113
Wolff, C. 112
Wolff, B. 125
Woordt, A. van der 8
Wordsworth, W. 94, 111, 190
Woude, C. van der 82, 142

**Y**

Young, E. 13, 124, 158

**Z**

Zijderveld, A. 83
Zonneveld, P. van 82, 196

*Errata bij*
J.Th.W. Oosterholt
**De ware dichter**
De vaderlandse poëticale discussie in de periode 1775-1825

| | |
|---|---|
| p. V, 6e regel van onder | ‘Feith’ ipv ‘Feit’ |
| p. 39, 7e regel van boven | Geheel weggevallen; moet staan: ‘hiervan een voorbeeld, maar al eerder speelt dit gevoelen een rol in bijvoor-’ |
| p. 61, 6e regel van boven | ‘blijke’ en ‘n’ (in de 7e regel) zijn ten onrechte van elkaar geïsoleerd geraakt |
| p. 107, 3e regel van boven | tussen ‘(Van’ en ‘1819b’ moet ‘Reesema’ staan |
| p. 171, cursief in het midden | ‘Abraham’ ipv ‘Abrahm’ |
| p. 172, 2e regel van boven | achter ‘fabelach’ moet ten streepje ‘fabelach-’ |